ALBERT DÜRER

ET

SES DESSINS

ALBERT DÜRER

ET

SES DESSINS



Albert Durer del. Dujardin sc.

PORTRAIT D'ALBERT DURER

Pinacothèque de Munich

A. Quantin Imp. Edit.

CHARLES EPHRUSSI

ALBERT DÜRER

ET

SES DESSINS

PARIS

A. QUANTIN, IMPRIMEUR-ÉDITEUR

7, RUE SAINT-BENOIT

—

M DCCC LXXXII

PRÉFACE

Ce volume est la réunion d'une série d'études publiées dans la *Gazette des Beaux-Arts,* de 1877 à 1880, augmentées et modifiées d'après le résultat de nouvelles recherches. Nous avons remanié la plus grande partie du travail primitif, corrigé quelques erreurs, comblé des lacunes, donné plus d'importance à certains points trop rapidement traités, et nous présentons notre essai sous sa forme définitive.

Les dessins d'Albert Dürer sont l'objet principal ou plutôt la base de ce travail [1]; nous n'avons voulu entreprendre ni une biographie du maître, ni un examen de son œuvre entier; cette tâche a été remplie. Mais il nous a paru que, pour les dessins, il restait plus d'un point à éclaircir, peut-être même bien des oublis à réparer. Sans négliger cette partie considérable de l'œuvre de Dürer, nos devanciers avaient méconnu ou laissé de côté d'abondantes sources de

1. Nous n'avons cru devoir classer dans les dessins de Dürer que les œuvres du maître exécutées sur papier ou sur parchemin, soit au crayon ou à la plume, soit à la mine ou au fusain, soit à l'aquarelle ou à la gouache.

renseignements, puisé dans quelques auteurs avec trop de réserve. Sans doute, l'*Albertine* de Vienne, la *Kunsthalle* de Brême, *la Bibliothèque Ambrosienne* de Milan et les *Offices* de Florence avaient été explorés avec plus ou moins de soin. Quant au musée du Louvre et au British Museum, si riches pourtant en souvenirs du grand maître, on n'en avait tiré qu'un parti très insuffisant. Les collections particulières aussi n'avaient fourni qu'un contingent bien inférieur à ce qu'une étude plus attentive aurait pu y trouver. Les trésors des collections du duc d'Aumale, de MM. Malcolm et Mitchell, de feu M. Didot et l'ancien cabinet de M. Hulot avaient été mis à contribution avec trop de discrétion. Enfin, soit chez MM. Dumesnil et Jean Gigoux, soit chez le baron F. Schickler, soit à Chatsworth, chez le duc de Devonshire, soit chez M. Holford à Londres et chez Mme Vve Grahl à Dresde, il est des morceaux très importants qui restaient absolument ignorés.

Du reste, la vie et les œuvres des grands hommes fournissent toujours matière à des découvertes et à des rapprochements imprévus. Bien qu'on ait beaucoup écrit sur Dürer dans ces derniers temps, nous avons jugé possible d'ajouter d'utiles suppléments aux documents acquis; c'est surtout cette persuasion qui nous a conduit à entreprendre ce travail. Pour le mener à bien, nous avons poursuivi les dessins de notre maître partout où nous soupçonnions qu'ils pouvaient se cacher : musées des capitales et des villes secondaires de l'étranger, de Paris et de la province, collections privées célèbres ou peu connues, cabinets d'amateurs aimables ou rébarbatifs, nous avons tout fouillé, remué,

interrogé. Il nous a semblé que tous les dessins de Dürer, même les plus légers croquis, méritaient une mention spéciale, que rien de ce qui est dû à la main de notre maître ne saurait être omis, et nous avons attaché une importance, excessive peut-être, au moindre souvenir.

Si l'on en venait à nous reprocher ce souci d'œuvres fugitives, cette prédilection pour quelques traits de plume ou quelques coups de crayon jetés à la hâte sur le papier, nous répondrions que les dessins d'un vrai maître donnent souvent sa réelle mesure, aussi bien et mieux que ses tableaux achevés. Souvent le charme intime et confidentiel du dessin pénètre l'amateur attentif d'une émotion non moins vive que l'éclat solennel de la peinture; on y surprend la pensée de l'auteur dans toute sa fraîcheur, au moment même de l'éclosion, avec plus de vérité peut-être et de sincérité que dans les œuvres de longue haleine remaniées avec la patiente défiance du génie. « Je n'entreprendrai point, dit Mariette, de montrer tous les avantages qu'on peut tirer des dessins et combien leur connaissance est propre et nécessaire pour former le goût. » On ne possède vraiment un maître qu'à la condition de l'avoir étudié dans les premiers jets échappés à l'improvisation, dans ses esquisses même les plus rapides, dans ses croquis à peine indiqués, surtout quand on se trouve en présence d'un de ces anciens peintres qui dessinaient d'après nature et peignaient d'après leurs dessins.

Et cela est vrai de Dürer plus que de tout autre. Pour lui, en effet, les dessins n'étaient pas simplement des études préparatoires pour des tableaux à venir; ils étaient

encore des œuvres définitives auxquelles il donnait autant de zèle et d'amour qu'à ses grandes peintures et à ses estampes les plus finies. C'est dans ce sentiment qu'il exécute la *Passion verte,* le *Livre d'Heures de Maximilien* et tant de gouaches et d'àquarelles si justement vantées, tant de portraits au fusain ou à la pointe d'argent.

Dürer goûtait chez les maîtres qu'il admirait cette saveur franche et pure du dessin ; il aimait à collectionner leurs plus légers croquis et à les annoter d'une main affectueuse et reconnaissante. Ainsi, sur un feuillet de Schongauer représentant le Christ Seigneur du monde (British Museum) il écrit : *Le beau Martin a fait ceci l'an 1469.* Sur une autre esquisse à la plume du même maître, il avait, au dire de Heinecken, inscrit ce témoignage de haute estime : *Ceci a dessiné le beau Martin, l'an 1470, alors qu'il était compagnon. Moi, Albrecht Dürer, je l'ai appris et ai écrit ceci en son honneur l'an 1517.* Sur la sanguine envoyée à Dürer par Raphaël (aujourd'hui à l'Albertine), on lit encore : *1515. Raphaël d'Urbin, qui a occupé une si grande place dans l'estime du pape, a fait ces figures nues et les a envoyées à Albert Dürer à Nuremberg, afin de lui montrer la liberté de sa main.* De même, sur une étude d'un saint Sébastien : *Ceci a fait Hans Trawt de Nuremberg.* Ces pièces ainsi annotées sont avec quelques autres les restes d'une collection qui devait être assez considérable, si l'on en juge par les nombreux dessins que le maître reçoit dans ces mêmes Pays-Bas où Madame Marguerite eut la « cruauté » de lui refuser le carnet de Jacopo de Barbarj.

D'un homme qui, maître lui-même, recueillait avec tant de respect les dessins de ses contemporains, les moindres essais sont à conserver et à classer religieusement. C'est ce que nous avons essayé de faire sans rien omettre de ce qui pouvait expliquer, commenter, illustrer ces pages précieuses. Souvent, pour mieux en dégager le sens, il nous a fallu faire quelques excursions dans la vie de Dürer, le suivre dans ses voyages à travers l'Allemagne et l'Italie ou dans les Flandres, le chercher au milieu de sa famille et de ses amis et dans ses rapports avec les puissants de son temps. Il était impossible de présenter intelligiblement certains morceaux, sans les placer dans leur milieu, en relevant les circonstances qui en avaient provoqué l'éclosion.

Ce soin nous était d'autant plus impérieusement commandé que nous avons adopté, sauf quelques dérogations nécessaires, l'ordre chronologique qui nous a semblé le plus naturel et le plus clair. Nous avons pu ainsi suivre notre maître, pas à pas, depuis les essais de son enfance jusqu'aux derniers travaux de sa maturité, nous arrêter à chaque étape d'une carrière trop courte, mais si bien remplie, constater les progrès quotidiens, les efforts soutenus d'un labeur infatigable, les influences des maîtres étrangers, bref, l'évolution d'un génie qui se transforme en restant toujours un. Sans doute, ce mode de classement mêle et confond les œuvres les plus diverses, sujets religieux et profanes, paysages et portraits, études de fleurs et d'animaux, etc.; mais, pour compenser cet inconvénient forcé, nos tables présentent cette longue suite de dessins dans un

ordre tout différent, grâce à un double classement par sujets et par collections.

Quant aux reproductions d'œuvres de Dürer qui accompagnent notre texte, nous avons le plus souvent laissé de côté les morceaux connus ou tombés dans le domaine public, pour offrir à nos lecteurs des spécimens inédits empruntés à des collections privées, moins abordables aux curieux et surtout aux photographes que les musées nationaux. Toutes ces reproductions ont été exécutées par le procédé direct [1], sans aucune intervention étrangère de copistes ou de graveurs qui, quelque habiles qu'ils puissent être, altèrent toujours plus ou moins le caractère du modèle. Les originaux ont été photographiés par nos soins, et, d'après ces reproductions forcément exactes on a pu établir des *fac-similés* aussi fidèles que possible. Nous saisissons cette occasion pour remercier, avec la gratitude la plus vive, les généreux possesseurs de collections qui nous ont ouvert leurs portefeuilles avec une si courtoise libéralité et revendiquent ainsi, dans notre travail, une large part de collaboration.

Malgré des pertes inévitables, malgré d'audacieuses contrefaçons qui peuvent égarer ceux qui s'accommodent de garanties problématiques, nous avons rassemblé plusieurs centaines de dessins de notre maître, en acceptant seulement les œuvres qu'aucun doute ne saurait effleurer. Nous nous sommes fait une loi d'éliminer sans pitié tous

1. Sauf celle du *Tableau de tous les saints*, que nous devons à l'obligeance de M. O. Berggruen qui dirige avec tant d'autorité les *Graphische Künste* de Vienne; c'est la reproduction d'un second état de la belle gravure commandée à M. Victor Jasper par la vaillante Société de gravure de Vienne.

les morceaux suspects, afin de ne présenter que des dessins d'une incontestable authenticité. Ce travail d'élimination a été assez considérable : Dürer, dont les œuvres acquirent promptement une valeur vénale fort élevée, a été, même par ses contemporains, copié ou contrefait sans aucune pudeur. Un des Imhof n'avoue-t-il pas ingénument qu'il abusait volontiers du célèbre monogramme, alléché qu'il était par le profit illicite de ventes frauduleuses? Quant aux copistes, nous ne voulons citer que les Hofmann et les Gærtner, les Harrich et les Juvenel, dont on connaît les étonnantes contrefaçons, et signaler en bloc la fameuse série de portraits répartie entre le cabinet des Estampes de Berlin, la Bibliothèque royale de Bamberg et le musée de Weimar, et l'incroyable quantité de dessins à la plume ou à la gouache, d'après les gravures originales, répandus sous le nom de Dürer dans presque toutes les collections. C'est ce qui explique l'abondance frelatée des œuvres du maître dans les anciens cabinets où se trouvaient, à côté de pages authentiques, des morceaux apocryphes en nombre égal et parfois supérieur. Le simple examen des catalogues ou des inventaires de ces cabinets montre à la fois combien les œuvres de Dürer ont été recherchées dès les premiers temps, et avec quelle aveugle crédulité on a mis sous son nom un monceau de pièces fausses.

Essayons de suivre les dessins de Dürer à travers la série des collections, depuis le XVI[e] siècle jusqu'à notre temps :

Collection Imhof, la plus importante de toutes, com-

mencée peu après la mort de Dürer par Wilibald l'ancien (1519-1580) qui en fit un très curieux inventaire[1].

Collection Harsdœrfer, XVIe siècle.

Cabinet du médecin nurembergeois Melchior Ayrer (1520-1579), légué par lui à son fils Julius et conservé jusqu'à la fin du XVIIe siècle.

Collection d'Amerbach de Bâle, l'ami d'Érasme (avant 1560).

Cabinet de Praun[2].

Cabinet Arnold Bernstein (vers 1600).

Collection de l'empereur Maximilien II (1527-1577), continuée par son successeur Rodolphe II (1552-1611), tenue en haute estime par Ferdinand II (1578-1637), et par Ferdinand III (1608-1657), qui la montra avec orgueil à Sandrart.

Collection de l'électeur Maximilien de Bavière, le grand admirateur de Dürer, acquéreur du *Tableau d'autel de Heller*.

Collection de Spiring, ambassadeur de Suède à la Haye (XVIIe siècle).

Cabinet de Joh. Losert, teneur de livres (1670).

1. Voy. un des inventaires Imhof aux *Pièces justificatives*, n° 1; et Joseph Heller, *Das Leben und die Werke Albrecht Dürers*, p. 13 et suiv.

2. Ce cabinet fut créé par Paul Praun, né en 1578, d'une famille patricienne de Nuremberg et qui séjourna quinze ans en Italie où il fut lié d'étroite amitié avec les grands peintres du temps, parmi lesquels le Guide. Il acquit une partie des dessins de Vasari et envoya d'Italie à Nuremberg plusieurs caisses d'œuvres d'art; il mourut à Bologne en 1616. En 1801, cette collection fut cédée pour trente mille florins au marchand Frauenholz qui vendit, dès 1802, les dessins et les gravures. Murr en rédigea le catalogue, que Prestel orna de nombreux *fac-similés*.

Collection de Sandrart, le Vasari allemand, qui possédait un livre contenant 236 dessins de Dürer (?), estimé par lui dans son inventaire à 200 fl. (1679).

Collection de lord Arundel, ambassadeur d'Angleterre à Vienne (1637).

Cabinet de S. van Huls, bourgmestre de la Haye (1736).

Cabinet de M. Neymann, catalogué, en 1776, par Basan.

Collection Silberrad (mort en 1782).

Cabinet de Hagen, vendu aux enchères publiques, après sa mort en 1786, à l'hôtel de ville de Nuremberg.

Cabinet de Lefèvre, conservateur de l'Albertine.

Cabinet du prince de Ligne.

Cabinet Pfaundler d'Inspruck (1822).

Collection Derschau (l'auteur des *Gravures en bois des anciens maîtres allemands*), à Nuremberg.

Collection Grünling, échue plus tard, en grande partie, au musée de Brême.

En France même, quoique la plupart des amateurs aient peu goûté la saveur trop germanique du génie de Dürer, les curieux d'élite surent apprécier ce maître et tinrent à posséder de ses œuvres. C'est ainsi que Jabach avait acheté dans les Flandres quatre-vingt-un dessins de Dürer, que Crozat et Mariette en avaient réuni un certain nombre, qu'on en trouve plus de vingt dans la collection Paignon-Dijonval vendue à Woodburn; que dans notre siècle nous en voyons quarante-neuf chez Denon, et seize figurant sous le n° 268 du catalogue, sans aucune indication de sujets, à la vente de Constantin d'Aix, marchand et restaurateur de

tableaux; que de nos jours enfin on a admiré tant de beaux Dürer aux ventes Andréossy, Thibeaudeau et Didot, et que des amateurs délicats comme M. Reiset et feu MM. His de la Salle et Gatteaux les mettaient à côté de leurs morceaux de prédilection [1].

On voit par combien de mains ont passé les dessins de Dürer. Leurs migrations ont été aussi fréquentes qu'aventureuses. Ainsi le *Combat de Samson* de la collection Imhof traverse les galeries de Rodolphe II, tombe aux mains du général Andréossy, entre ensuite chez le comte de Pourtalès, puis est emporté à Vienne par M. Posonyi, revient en France chez M. Hulot, et nous est enfin ravi par le cabinet des Estampes de Berlin, dernier terme de son odyssée.

Aujourd'hui les dessins de Dürer trouvent une hospitalité plus sûre, soit dans des musées, où ils sont à l'abri des caprices de la vente aux enchères et de la dispersion, soit dans de sérieuses collections destinées évidemment à enrichir un jour ces musées.

Notre travail semble venir à son heure. Dürer, trop longtemps suspect aux amateurs français, souvent attaqué sans mesure parmi nous, a enfin conquis en France sa place légitime : le succès obtenu par quelques-uns de ses beaux dessins à l'exposition des maîtres anciens de 1879, la faveur que d'autres ont rencontrée à la vente Didot, prouvent que

1. Mentionnons pour mémoire quelques autres amateurs français friands des œuvres de Dürer : de Granvelle (1751), l'abbé de Fleury (1756), Jullienne (1767), Malenfant (1773), le chevalier de Damery (1774), Basan père (1798), N. Révil (1845), Thorel (1853), Armand Bertin (1854). Voy. Ch. Blanc, *Trésor de la curiosité.*

le maître nurembergeois est maintenant apprécié chez nous comme il convient. Nous ne sommes plus au temps où Mariette se croyait obligé de faire en ces termes comme une apologie de Dürer [1] :

« Je ne puis m'empêcher de dire à sa louange qu'il est peu de peintres qui aient eu une plus belle imagination, ni qui aient autant varié leurs compositions. Otez-lui ce qu'on peut appeler le goût de terroir, un goût sauvage, aride et sec, qui tient du gothique, et qui, étant celui dans lequel il avait été élevé, n'avait pu se perfectionner par une étude de l'antique qui lui manquait, vous trouverez, dans ses ouvrages, de la noblesse, des caractères variés et bien saisis, une grande richesse de composition, chaque figure sur son plan, l'observation la plus exacte des règles de la perspective, des recherches savantes, des draperies souvent très heureusement jetées, et où il ne faut qu'abattre et simplifier les plis trop minutieux pour en former des plis de draperie de la plus grande manière. C'est ce qu'a très bien compris le Guide, et avant lui André del Sarte et le Pontorme. Ces grands peintres n'ont point eu honte de puiser dans les ouvrages d'Albert. Ils s'en sont quelquefois approprié des parties qui n'ont pas peu contribué à embellir leurs tableaux, et, si Raphaël lui-même a fait hommage aux productions de notre habile peintre, en plaçant de ses gravures dans son cabinet, afin de les avoir continuellement sous ses yeux, ai-je tort de les présenter sous un point aussi avantageux que je viens de le faire, et ne dois-je pas, au contraire, espérer que

1. Voy. *Abecedario*, t. II, p. 157.

les curieux reviendront enfin de leur assoupissement, et qu'ils regarderont les ouvrages d'Albert Dürer avec toute la vénération qui leur est due ? Heureux si, par tout ce que je viens de dire, je pouvais avoir opéré ce miracle. »

Heureux nous aussi, si ce travail peut contribuer à faire mieux connaître en France le plus grand maître de l'Allemagne !

ALBERT DÜRER

I

PREMIERS ESSAIS. — APPRENTISSAGE. — TOURNÉE DE NOVICIAT. PRÉTENDU VOYAGE A VENISE.

Dès l'âge de neuf ans (1480), Albert Dürer dessine trois têtes qui avaient été conservées dans la famille Imhof, et dont il est fait mention dans un des inventaires de la collection de cette famille[1].

1. Cette célèbre collection fut formée par Wilibald Imhof (1519-1580), petit-fils de Pirkheimer. Il acquit des amis et des héritiers de Dürer, notamment de la belle-sœur du maître, et de Georges Penz, son élève, un certain nombre de tableaux et de dessins du grand artiste. Amateur érudit, il recommanda « par sa dernière volonté » que sa collection restât éternellement dans sa maison « pour l'honneur de la famille ». Ce vœu ne fut pas exaucé. Rodolphe II, l'enthousiaste admirateur de Dürer, voulut acheter les œuvres réunies par Wilibald et, manquant d'argent, il offrit comme prix le domaine de Petschau en Bohême. La collection fut envoyée à Prague en 1588, mais le marché n'ayant pas été conclu, elle rentra à Nuremberg, sauf quelques beaux dessins gardés par l'empereur. En 1628, le prince électeur de Bavière, Maximilien, connaisseur éclairé, entra en négociation avec les Imhof. Après de longs pourparlers, la collection fut enfin transportée à Munich; elle ne répondit point à l'attente de Maximilien qui, trouvant beaucoup de morceaux suspects mêlés à des œuvres authentiques, n'acheta, pour 200 thalers, que deux pièces : un saint Jérôme et un petit panneau sur lequel Dürer avait dessiné les trois

Quatre ans plus tard, il fait son propre portrait à la pointe d'argent, qu'on voit aujourd'hui à l'Albertine. En haut à droite, on lit cette mention ajoutée après coup : *Ceci j'ai pourtraict d'après moi-même à l'aide d'un miroir dans la 1484e année, alors que j'étais encore un enfant*[1]. L'œuvre valait bien la peine d'être consacrée par ce témoignage authentique de l'auteur; elle est naïve, sincère, pleine de fraîcheur et d'ingénuité, d'une précision étonnante. Le jeune garçon, vêtu d'une casaque et coiffé d'un bonnet, se présente de trois quarts; la figure, d'une expression vraie, est traitée avec beaucoup de soin et de souplesse; les

têtes dont nous parlons. En 1633, le peintre flamand Abraham Bloemaert paya 3,400 thalers une partie de la collection, pour un gros négociant d'Amsterdam. Quelques pièces furent vendues pour 300 thalers à Matthæus van Overbeck de Leyde. En 1637, ce qui restait de plus précieux fut acquis par lord Arundel, ambassadeur d'Angleterre à Vienne. En un mot, jusqu'en 1658, surtout pendant la terrible guerre de Trente ans, les débris de la collection furent dispersés par des ventes successives. Les Imhof firent un véritable trafic de ces œuvres d'art; bien plus, l'un d'eux, Hans Hieronymus, ne craignit pas d'apposer la marque A. D. sur des morceaux de provenance étrangère. Les plus beaux dessins de Dürer appartenant originairement à la famille Imhof sont conservés aujourd'hui à l'Albertine de Vienne, qui a réuni les ouvrages vendus à Rodolphe II, et au British Museum auquel est échue, après avoir été en la possession de sir Hans Sloane, qui la légua en 1735 à ce musée, la part de lord Arundel. Cinq inventaires de cette curieuse collection ont été successivement dressés : le premier, en 1573-74, par Wilibald Imhof; le deuxième, en 1580, par ses héritiers; le troisième, en 1588, pour l'envoi à Rodolphe II; le quatrième en 1628, pour le prince électeur Maximilien; enfin le cinquième, en 1633-1658, par Hans Hieronymus Imhof, dans son *Geheimbuch* (livre secret) où il se félicite de s'être débarrassé à bon prix de ce qu'il possédait. Voy. aux *Pièces justificatives*, nº I, les deux lettres des Imhof et l'inventaire de 1588. — Voir Heller, *Albrecht Dürer*, p. 70 et suiv.; von Eye, *Leben und Wirken Albrecht Dürer's*, p. 486 et suiv.; M. Thausing, *Gazette des Beaux-Arts*, 1870, p. 74, et *Albert Dürer, sa vie et ses œuvres*, traduction de M. Gustave Gruyer, p. 138 et suiv.

1. Ce dessin a été donné par M. Thausing (p. 42) et par la *Gazette des Beaux-Arts* dans le t. XIV, 2e pér., page 259. Une fort belle copie à la pointe d'argent, sur papier préparé à fond blanc, est au British Museum, avec cette mention en langue allemande: «Anno 1576 le 4 février, je fis ce portrait d'après celui que le très célèbre Albrecht Dürer a fait de sa propre main et sur lequel lui-même a écrit ce qui suit : *ceci j'ai pourtraict d'après moi-même à l'aide d'un miroir dans la 1484e année, alors que j'étais encore enfant, Albrecht Dürer âgé de treize ans.*

cheveux annoncent déjà cette habileté que Jean Bellin, au dire de Camerarius [1], enviera plus tard à Dürer; seuls, les yeux sont trop fixes, sortent un peu de l'orbite et semblent loucher, comme s'ils étaient encore arrêtés sur le miroir qui a réfléchi le modèle. Il y a une certaine dureté dans les plis des manches; la main, peu naturelle, longue et effilée, toute de convention, paraît empruntée à quelque tableau de saint. Mais quelle puissante individualité dans l'ensemble! Certes, ce début suffit à montrer que Dürer était né avec le sens profond de la forme.

De la même époque est l'esquisse au crayon noir du British Museum : une femme coiffée d'un bonnet bourguignon à voile tombant, tenant un faucon sur la main gauche et relevant de l'autre les plis abondants d'une longue robe; elle est chaussée, comme les nobles dames du temps, de souliers à la poulaine d'une longueur démesurée. On pourrait y retrouver un souvenir direct de la petite gravure de Schongauer (B. 78), copiée par Albert Glockenton [2], de Nuremberg, une *Vierge folle,* chaussée également de souliers à longues pointes, qui tient de la main gauche une lampe allumée et ramène avec la droite les plis de sa robe flottante. Le dessin de Dürer porte cette inscription d'une écriture inconnue : « Ceci est également vieux, Albert Dürer me l'a dessiné avant qu'il vînt chez le peintre, dans la maison de Wolgemut, sur le grenier supérieur, dans la maison de derrière, en présence de feu Conrat Lomayer. » Ce grenier était sans doute le coin de l'habitation paternelle abandonné aux récréations artistiques du jeune Albert; il est inutile de supposer, comme on l'a fait gratuitement, que le précoce dessinateur allait s'y cacher loin des yeux de son père pour y satisfaire ses goûts favoris. La note qui accom-

1. Dans sa traduction latine de la préface du *Traité des proportions du corps humain* de Dürer, 1532.

2. Bartsch, t. VII, p. 352, numéro 19.

pagne ce dessin prouve le prix que l'on attachait, même du vivant de Dürer, à ses premiers essais.

En 1485, âgé de quatorze ans, il date et signe[1] des initiales gothiques A. D. un curieux dessin à la plume, une Madone avec Jésus, assise sur un trône à baldaquin entre deux anges musiciens[2]. On s'est étonné qu'un enfant de cet âge ait pu concevoir une composition aussi importante et donner à ses personnages un sentiment religieux d'une pareille intensité ; on a remarqué encore que Dürer n'a peut-être jamais retrouvé, dans un âge plus avancé, la même pureté d'idéal. Mais ce dessin n'est guère qu'une copie libre d'un tableau anonyme de l'école de Cologne, peint au moment où celle-ci subissait le plus l'influence des maîtres flamands. M. Hulot possédait naguère[3] à la fois, dans sa collection, le tableau et le dessin, de sorte qu'un rapprochement immédiat permettait de constater la parenté des deux œuvres. Les deux anges sont restés exactement les mêmes ; la Vierge, debout dans le tableau, est assise dans le dessin, où une profusion immodérée de plis raides et cassés trahit seule l'origine nurembergeoise[4].

Il ne nous reste aucun souvenir des trois années (1486-1489) que notre maître passa dans l'atelier de Michel Wolgemut; nous savons toutefois qu'elles furent bien employées : « Pendant ce temps, dit Dürer, Dieu m'accorda de l'application, en sorte que je travaillai bien[5]. » Les deux dessins à la plume de 1489, les *Trois*

1. Ce qui prouve, en dépit de l'opinion contraire, que Dürer se livrait ouvertement, dès cette époque, à son goût pour le dessin.

2. Au cabinet des Estampes de Berlin ; cat. Posonyi, n° 306 ; reproduit par M. Thausing, p. 45.

3. Aujourd'hui, toute cette riche collection de dessins de Dürer, formée par M. Posonyi, se trouve au cabinet des Estampes de Berlin.

4. A comparer avec les draperies des personnages de la *Cronica Mundi*, dessinés par Wolgemut et Pleydenwurff, surtout avec les plis de la robe de Dieu le Père.

5. *Chronique de famille* de Dürer, traduite par M. Ch. Narrey dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1re période, t. XIX, p. 541-545.

CAVALIERS TRAVERSANT UN DÉFILÉ

Musée de Brême.





LES TROIS LANSQUENETS.

Cabinet des Estampes de Berlin.

lansquenets sur une colline[1] (cabinet des Estampes de Berlin) et les *Six cavaliers traversant un défilé* (musée de Brême), attestent les progrès considérables accomplis par l'élève pendant son apprentissage. Ce ne sont plus les brillants débuts d'une enfance précoce; Dürer, quoique à peine âgé de dix-huit ans, possède déjà les qualités de la maturité. Dans les *Trois lansquenets,* la préoccupation de donner à chaque figure son expression propre, son caractère spécial, se manifeste pleinement; celle de gauche, entre autres, a une physionomie et une attitude très finement observées; la main est déjà sûre et exercée, bien qu'on reconnaisse encore quelque hésitation dans la pose du personnage qui occupe le milieu du dessin, et qu'en général les proportions des figures semblent trop courtes. L'œuvre, d'ailleurs, n'est pas absolument originale; deux des trois acteurs sont évidemment empruntés à une gravure nurembergeoise signée P. W.[2], où l'on voit deux lansquenets sur un monticule, causant avec animation : l'un, presque de dos, l'autre se présentant de trois quarts, appuyé sur sa hallebarde, avec une allure d'énergie sauvage que Dürer a serrée de très près. Mais tandis que les lansquenets du maître P. W. ont les jambes trop longues et trop minces, Dürer, comme s'il avait voulu réagir contre son modèle, donne aux siens des membres plutôt lourds et courts.

Le progrès est fortement marqué dans les *Six cavaliers traversant un défilé,* qui de la collection Grünling ont passé au musée de Brême, scène très vivante, encadrée dans un paysage

1. Cat. Posonyi, n° 307; ce dessin faisait partie du cabinet Paul Praun; il fut gravé sur cuivre par C. Prestel sous ce titre fantaisiste, *le Serment du Rütli;* les lansquenets seraient les trois Suisses, Werner Stauffacher, Arnold de Melchthal et Walther Fürst *(E museo Prauniano,* novembre 1770). Heller en fait mention (*Albrecht Dürer,* p. 880), ainsi que Weigel (*Werke Maler in ihren Handzeichnungen,* p. 197, 227). Voy. aussi MM. von Eye, Thausing et autres.

2. Cette gravure dont nous ne connaissons qu'une épreuve, celle du British Museum, a été décrite par Passavant, II, p. 163, n° 8.

bien conçu et bien ordonné et vraiment très supérieur à ce que l'on faisait autour de Dürer. Six cavaliers, qui viennent de descendre une pente sinueuse, arrivent à un défilé d'où la vue s'étend sur un fond montueux dont le point principal est un château féodal avec ses dépendances, légèrement indiqué à gauche; le chef de la cavalcade, vu de dos, lève un bras comme pour saluer le beau pays qui se déroule à ses yeux; à sa gauche, deux personnages, un homme et une femme, placés de profil et vus de dos; à droite, sur un même cheval, un homme âgé, vêtu d'une longue houppelande bordée de fourrure et, en croupe, un jeune homme; pour clore la marche, un jeune seigneur à cheval, semblable d'allure et de costume à celui qui est en tête de la troupe; dans le lointain, sur les pentes de la montagne, un cavalier et, tout à fait au fond, dans une gorge, un autre petit groupe de cavaliers presque imperceptible. Composition mouvementée, personnages bien posés, détails de costume intéressants; le dessin a toute la finesse et la fermeté de la gravure; mais les chevaux, lourds et mal dessinés, ont des jambes raides d'une allure fort peu naturelle. En bas, la date 1489 et les initiales; au verso, ces mots en allemand : « Ceci a été *peint* par Albert Dürer anno 1489 », de la même écriture belle et pleine que celle de la *Dame au faucon*.

En 1490, notre maître quitte Nuremberg pour entreprendre la tournée d'apprentissage qui était d'usage en ce temps; il resta hors de sa ville natale pendant quatre ans. Nous n'avons de cette période qu'un petit nombre de dessins signés et datés. Le *Jésus au globe d'or* (miniature sur parchemin avec les initiales séparées A. D. et la date 1493, à l'Albertine) est un bambino allemand, vêtu d'une chemise entr'ouverte, souriant, frais et gracieux, à une fenêtre encadrée de branchages; la tête se penche avec un air de malice; le front très haut, comme dans presque tous les enfants de Dürer, occupe la moitié de la figure; les cheveux

blonds, frisés avec naturel, sont d'un pinceau délicat ; quelque maniérisme dans les yeux bleus au regard mutin et dans la bouche aux coins relevés ; les oreilles, repoussées en avant, sont grandes et communes. Rien de divin dans cette petite figure d'enfant qu'une légère auréole. En somme, un soin exquis, beaucoup de charme, et déjà une rare habileté.

C'est vers cette époque qu'on a voulu placer toute une série de paysages variés, d'après nature, études d'arbres, panoramas de villes, vues de places publiques, etc. On s'est efforcé surtout de prouver que certains souvenirs d'Italie et du Tyrol, tels que les vues de Trente et d'Inspruck et des croquis faits à Venise, datent de ces années. Pour justifier cette opinion, il a fallu conduire Dürer en Italie douze ans avant son séjour bien connu de 1506. Déjà M. Grimm [1] et M. de Retberg [2] avaient imaginé ce premier voyage ; M. Thausing reprend cette hypothèse en essayant de l'appuyer sur tout un ensemble de preuves [3].

Le point de départ de M. Thausing est un passage du *Liber de laudibus Germaniæ* de Christoph Scheurl [4] qui dit en parlant de Dürer, à la date de 1506 : *Qui quum nuper in Italiam rediisset.* Donc il y a un voyage antérieur à 1506, et ce voyage doit être placé en 1494, et cela pour les raisons suivantes. Dans une de ses lettres à Pirkheimer, Dürer écrit [5] : « Et la chose qui me plaisait tant il y a onze ans ne plaît plus à présent et si je ne le voyais pas de mes propres yeux, je ne le croirais pas. Je vous fais aussi savoir

1. H. Grimm, *Ueber Künstler und Kunstwerke*, I, 133.

2. Retberg, *Archiv für die zeich., Künste*, VI, 178.

3. Thausing, p. 77 et suiv.

4. Célèbre humaniste, un des citoyens les plus importants de Nuremberg, surnommé l'*Oracle de la République*. Dürer dessina sur bois, pour lui, des armoiries (B. 164) ; Scheurl fut le parrain d'un de ses neveux (Voy. *Archiv für die zeich. Künste*, IV, p. 26, et Freih. von Soden, *Beiträge zur Geschichte der Reformation*, etc., *mit besonderem Hinblicke auf Christ. Scheurl*).

5. 7 février 1506.

qu'il y a ici beaucoup de peintres meilleurs que ne l'est maître Jacob de là-bas, etc. » Ces lignes, selon M. Thausing, n'impliquent-elles



JÉSUS AU GLOBE D'OR.

Albertine.

pas un double séjour à Venise, le premier en 1494, au temps de l'admiration; le second en 1506, à l'époque de la critique plus sévère? Ne s'agit-il pas ici, comme le croit M. Grimm, de l'art

mantegnesque qui, en pleine floraison à Venise vers la fin du xve siècle, était déjà détrôné, au commencement du xvie, par le naturalisme séduisant des Bellini, en sorte qu'après avoir admiré l'un à son premier voyage, Dürer, revenu à Venise, réservait pour l'autre tout son enthousiasme ? En outre, on nous présente deux copies de Mantegna, les *Tritons* et la *Bacchanale*, qui ont dû être faites à Venise, puisqu'elles portent la date de 1494[1]. Enfin l'argument irréfutable est tiré de l'œuvre même de Dürer : les vues d'Inspruck, de Trente, les montagnes du Tyrol, une feuille contenant à la fois l'*Enlèvement d'Europe, Apollon avec l'arc et le carquois* et *Trois têtes de lion*, d'autres dessins encore, ne peuvent appartenir qu'à la première période de la carrière du maître. Il faut remarquer, dit-on, à l'appui de cette hypothèse, que ces productions ne sont ni signées ni datées, tandis qu'à partir de 1503, Dürer marque tous ses dessins un peu importants du monogramme que l'on connaît. Nous ne mentionnons que par un excès de scrupule un dernier argument : en 1506, l'artiste allant à Venise pour affaires, emportant un certain nombre d'œuvres qu'il espérait vendre au delà des Alpes, devait voyager en grand appareil, *magno et impedito comitatu;* il n'aurait donc pas eu le temps de s'arrêter çà et là pour prendre des croquis; au contraire, en 1494, il voyageait en amateur, *expeditus, nulla rheda, nullis impedimentis !* et c'est alors, évidemment, qu'il a dessiné Inspruck, Trente et le reste.

Voilà dans un résumé bref, mais absolument impartial, l'argumentation de M. Thausing; elle est serrée, nourrie, ingénieuse, séduisante. Examinons-la d'un peu près.

M. Thausing relève un contraste frappant entre les paysages des premières années de Dürer et ceux de sa maturité. Selon lui, ceux-là, à l'aquarelle, sont traités avec un soin délicat, tandis

1. Nous reviendrons plus loin, p. 20 et 30, sur ces copies.

que ceux-ci, à la plume, sont très vivement enlevés; bien plus, les paysages des dernières années ne sont que sommairement indiqués[1]. Cette démarcation nous paraît trop absolue. Les paysages à l'aquarelle de Dürer ne sont pas tous de sa première période; on en trouve à toutes les époques de sa carrière qui sont aussi soignés que possible, comme d'ailleurs toutes les gouaches de notre maître. A l'appui de cette assertion, nous ne mentionnerons qu'une belle aquarelle du British Museum, signée du monogramme et datée 1506; c'est une vue de rocs escarpés dont le sommet est tapissé de brins d'arbustes, d'herbes et de mousse fraîche; les fissures du rocher et les rugosités de la pierre, les détails de la végétation sont traités avec une rare précision; on ne pourrait dans tout l'œuvre de Dürer trouver rien de plus fini. Or ce dessin offre une similitude frappante avec les vues de Trente dont il a été question et qui sont conservées, l'une dans la belle collection de M. Malcolm, de Londres, l'autre, au musée de Brême. La facture est la même et, ce qui est plus décisif, le ton des couleurs brun et gris vert est tout à fait semblable dans les trois dessins; évidemment ces études ont été vues dans le même temps. On peut en dire autant d'une autre aquarelle, le *Welsch Perg* (montagne italienne), dans la collection Bodléienne d'Oxford.

M. Thausing pense que les vues d'Inspruck, de Trente, les rochers à la plume, etc., sont tous d'une seule et même époque. Nous partageons cette opinion; mais, pour nous, surtout après la confrontation avec l'aquarelle du British Museum, cette date commune est celle de 1505-1506, et non celle de 1494. On s'explique aisément que plusieurs vues du Tyrol datent de 1505,

1. Toutefois M. Thausing se contredit lui-même, puisqu'il place dans cette série une vue du Tyrol, *l'Enlèvement d'Europe* et autres croquis sur la même feuille, dessinés à la plume très librement, ce qui, d'après sa propre thèse, devrait assigner à ces morceaux une date très postérieure à 1494.

puisque, cette année même, Dürer traversait cette montagneuse contrée pour se rendre à Venise. Mais où, en 1506, a-t-il rencontré ce site pittoresque que reproduit l'aquarelle du British Museum? On a coutume d'admettre que Dürer a passé à Venise toute l'année 1506 jusqu'au mois de novembre, époque de son départ pour Bologne, et ce n'est pas pendant cette excursion de huit à dix jours[1] qu'il a pu trouver le temps de faire en route une aquarelle des plus soignées; d'ailleurs, la végétation du dessin indique une saison beaucoup moins avancée que la fin de l'automne. A notre avis, Dürer a dû quitter momentanément Venise vers le milieu de 1506, pour aller étudier les sites montagneux des contrées limitrophes et en rapporter ces études de paysage qui l'ont toujours tant intéréssé, comme en témoigne un traité qu'il avait écrit, au dire de Pirkheimer, sur cette branche de l'art.

Consultons, pour justifier cette hypothèse, sa correspondance avec Pirkheimer. Cette série de dix lettres[2] se divise en deux périodes bien distinctes : la première s'étend du 6 janvier au 29 avril, la seconde du 28 août à la mi-octobre 1506. Il y a donc une lacune de quatre mois : c'est dans cet intervalle qu'on peut placer l'excursion de Dürer et quelques-uns au moins de ces paysages dont l'un porte la date 1506. Il venait d'achever à Venise son tableau de la *Fête du Rosaire,* exposé à l'admiration publique dans l'église des Allemands; il a dû consacrer une partie de ses loisirs au voyage dont nous parlons; il poussa même assez loin, s'il faut en croire le passage suivant des archives des comtes d'Attems, relatives au XVIe siècle : « Albrecht Dürer, lors de son voyage d'Italie, est tombé malade à Stein, près Laybach, où il a trouvé

1. Voy. la lettre adressée par Dürer à Pirkheimer en octobre 1506.

2. La dixième de ces lettres, la sixième par ordre de date, du 25 avril 1506, a été publiée pour la première fois par M. Thausing, p. 284; elle a été découverte par M. William Mitchell dans les archives de la Société royale de Londres.

chez un peintre de l'endroit un accueil aimable; il lui a fait comme souvenir de reconnaissance une peinture sur sa maison[1]. » Il est clair que ce n'est point en allant de Nuremberg à Venise que Dürer a pu s'arrêter près de Laybach; il suffit de regarder la carte pour constater que le chef-lieu de l'Illyrie ne se trouve pas sur le chemin qui mène de Bavière en Vénétie. La conclusion forcée est que Dürer, après un long séjour à Venise, fit, vers le milieu de 1506, une tournée dans les pays montagneux qui bordent le fond de l'Adriatique. C'est après être revenu à Venise qu'il se rendit, vers le commencement de novembre, à Bologne où il fut reçu par les peintres de la ville avec l'enthousiasme dont nous parle Scheurl dans ses *Commentarii de vita et obitu Dom. Antonii Kress,* 1515. Ainsi s'expliquent les quelques mots du même Scheurl dans son *Lib. de laud. Germaniæ* (Leip. 1508), *qui quum nuper in Italiam rediisset.* Ce passage s'applique évidemment au retour du voyage dans le nord de l'Adriatique. Scheurl se serait-il contenté de cette vague indication pour rappeler un fait aussi important qu'un premier séjour de Dürer à Venise ? Plus tard, dans sa notice sur Kress, il parle en détail du voyage de 1490 à 1494 ; il insiste sur la tournée en Allemagne, *tandem peragrata Germania,* et sur l'accueil que firent au maître les frères de Martin Schongauer[2]. De Venise, pas un mot.

1. *Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit,* 1864, p. 78 *b.* Il existe d'ailleurs chez M. de Beckerath, à Berlin, un fort joli dessin à la plume de Dürer, offrant une grande décoration murale pour une façade de maison; l'architecture tout italienne, où se mêlent des satyres et des femmes nues, ainsi que la facture, indiqueraient peut-être que ce dessin a été exécuté pendant le séjour du maître à Venise.

2. *Qui tamen sub id tempus excesserit, unde ipse in Gymnasio, utriusque nostrum vicini et municipis Michaelis Wolgemuts triennio profecerit, tandem peragrata Germania, quum anno nonagesimo secundo Colmariam venisset, a Caspare et Paulo aurifabris et Ludovico pictore, item etiam Basileæ a Georgio aurifabro, Martini fratribus, susceptus sit benigne atque humane tractatus. Ceterum Martini discipulum minime fuisse, imo ne vidisse quidem, attamen videre desiderasse vehementer (Pirkheimeri opera,* éd. Goldast, p. 352).

Et comment Dürer, dans ses dix lettres à Pirkheimer, écrites de Venise, garderait-il un silence absolu sur un ancien séjour dans cette ville ? Il y a bien le passage si torturé par tous les commentateurs : « La chose qui me plaisait il y a onze ans ne me plaît plus du tout à présent, etc. » Nous nous sommes expliqué sur ces lignes dans nos *Notes biographiques sur Jacopo de Barbarj* [1]; nous croyons avoir établi que ce passage n'a rien à faire avec Venise et l'art mantegnesque, et qu'il ne se rapporte qu'à Jacopo. Quoi qu'on en dise, l'admiration de Dürer pour Mantegna et son école, aussi durable que sincère, est attestée par des preuves de tout genre à des époques très différentes. En 1494, Dürer copie, d'après le grand maître mantouan, la *Bacchanale* et les *Tritons;* quatorze ans plus tard, il est encore si épris de son génie qu'il lui emprunte dans son *Grand Crucifiement du Christ* (B. 24) la dramatique figure de saint Jean assistant à la *Mise au tombeau* (B. 3). Enfin Camerarius nous dit que Dürer se proposait d'aller rendre visite à Mantegna au moment même où celui-ci mourut (septembre 1506), et qu'il éprouva un grand chagrin de n'avoir pas fait sa connaissance personnelle [2]. Dürer persista donc jusqu'à la fin dans son culte pour Mantegna, qui ne saurait être le maître désigné dans la lettre à Pirkheimer. Ajoutons qu'il écrit : « Ce qui me plaisait il y a onze ans... » Or cette lettre étant de février 1506, et, d'autre part, Dürer étant rentré à Nuremberg au commencement de 1494, il aurait dû parler non de onze, mais de douze ans.

Revenons aux dessins d'après Mantegna, les *Tritons* et la *Bacchanale*. M. Thausing incline à croire qu'ils ont dû être exécutés dans le voisinage même du peintre mantouan. Était-il nécessaire que Dürer allât à Venise pour y faire ces copies ? Il y avait alors des rapports très réguliers entre l'Allemagne et l'Italie; les pa-

1. *Gazette des Beaux-Arts,* 1er février 1876.
2. Préface du *Traité des proportions du corps humain,* 1532.

triciens de Nuremberg, Scheurl, Tucher, Pirkheimer entre autres, fréquentaient les universités de Padoue, de Bologne, de Pavie, et rapportaient dans leur patrie le goût des arts et des lettres classiques ; par conséquent, les gravures de Mantegna ne pouvaient être inconnues à Nuremberg. Du reste, Dürer a souvent imité les Italiens sans sortir de sa ville natale : le British Museum possède neuf dessins à la plume, copiés d'après les *Cartes de tarots*[1] (Bartsch, t. XIII, n°s 23, 24, 27, 33, 40, 45, 49, 63 et 66 : *Talia, Philosophia, Jupiter, Primo Mobile, Retorico, Chevalier, Cronico, Doxe, Papa*). Tous ces dessins sont sur un papier marqué dans le filigrane de la grande couronne, c'est-à-dire sur le papier nurembergeois dont se servait Dürer dans sa première période[2] ; ils ont été évidemment exécutés à Nuremberg, aussi bien que les *Tritons* et la *Bacchanale* d'après Mantegna[3].

Mais, demande-t-on, pourquoi les vues de Trente, d'Inspruck, etc., ne sont-elles ni signées ni datées ? N'est-ce pas là une preuve qu'elles sont antérieures à 1503, puisque, selon M. Thau-

1. Dans cette imitation, comme dans beaucoup d'autres, Dürer se montre très indépendant ; original même quand il copie, il s'écarte volontairement de son modèle, partout où une reproduction trop exacte gênerait les tendances de son goût moderne. Ici, au style un peu naïf, au charme exquis de l'œuvre italienne, il substitue un dessin vigoureux, hardiment libre ; les expressions des figures, de délicates et de gracieuses, deviennent énergiques ou rudes. Dürer grandit de plusieurs centimètres les figures originales ; il modifie certains accessoires, il change les plis aux ondulations monotones en une draperie plus ample et plus savante, il accentue les traits et germanise son modèle. Les quatre premiers dessins — dont deux, *Philosophia* et *Primo Mobile*, lavés d'un ton vert — sont de Dürer ; les autres, d'un de ses disciples ; ceux-là sont d'une facture très fine et enlevés avec une rare légèreté de main ; ceux-ci sont un peu lourds et empesés. On sait que les gravures originales sont attribuées à Baccio Baldini, qui les aurait exécutées, hasarde-t-on, d'après des dessins de Sandro Botticelli et autres maîtres contemporains. Au Louvre, quatre dessins de la même série.

2. Hausmann, *Albrecht Dürers Kupferstiche, Radirungen und Zeichnungen unter besonderer Berücksichtigung der dazu verwandten Wasserzeichen.*

3. Ces deux dessins ont été doublés d'une feuille très forte qui rend impossible tout examen du papier dont s'est servi Dürer.

sing, Dürer, à partir de cette année, ne laisse guère sortir de son atelier aucun dessin de quelque valeur sans y apposer sa marque bien connue. Ici encore l'affirmation du savant écrivain nous paraît un peu hasardée; même avant 1503, Dürer date et signe non du monogramme, mais des lettres A. D. séparées, un grand nombre de ses dessins (et ce ne sont pas toujours des meilleurs); nous ne voulons citer que les suivants : la *Madone entre les anges musiciens* (A. D., 1485), les *Trois Lansquenets* (A. D., 1489), le *Jésus au globe d'or* (A. D., 1493), la *Bacchanale* et les *Tritons* (A. D., 1494), l'*Enlèvement* (A. D., 1496), le *Séraphin jouant du luth* (A. D., 1497). D'autre part, bon nombre de dessins connus pour être postérieurs à 1503 manquent également de date et de signature : ainsi plusieurs études pour le *Tableau d'autel de Heller* (1508), l'étude pour le portrait gravé d'Albert, cardinal-archevêque de Mayence (vers 1523); le *Jeune seigneur costumé* de l'Albertine (1515); un dessin pour le portrait de Michel Wolgemut; les études pour le *Chevalier, le Diable et la Mort* (1506), et tant d'autres.

Disons enfin qu'en 1494, l'année même du prétendu voyage à Venise, Dürer était à Strasbourg, à la veille de son retour à Nuremberg, qui eut lieu le 18 mai de la même année. Nous en trouvons la preuve dans l'inventaire Imhof de 1573-1574, qui mentionne deux portraits de Dürer faits à Strasbourg : « N° 26, *Un vieil homme,* dans un petit cadre, a été son maître (patron) à Strasbourg, sur parchemin, fl. 4; 27, *Une femme,* aussi dans un petit cadre, en couleur à l'huile, allant avec le précédent, peint... à Strasbourg, 1494, fl. 3. » Cette date de 1494 rend absolument inadmissible toute hypothèse d'un voyage en Italie à cette époque. Dürer, rentré à Nuremberg dans la seconde quinzaine de mai, n'aurait pu habiter à la fois Venise et Strasbourg dans les premiers mois de 1494. Il est vrai que les n°s 26 et 27 d'un second inventaire (1580) sont ainsi conçus : « *Item, Un vieil homme,* dans

un petit cadre, en couleur à l'huile; l'a fait un vieux maître de Strasbourg. *Item, Une femme,* dans un petit cadre, en couleur à l'huile, pour fl. 4. » On voit que dans le second inventaire le portrait d'homme, au lieu d'être attribué à Dürer, est donné à un vieux maître de Strasbourg, et que le portrait de femme, sans désignation d'auteur, ne porte aucune date. M. Thausing, mettant à profit la différence des deux textes, en conclut que la date de 1494 doit être rejetée et penche pour les années 1490 ou 1491. Pour lui, certains détails des deux inventaires sont également suspects. Cet arrêt sommaire de condamnation contre les deux documents est susceptible d'appel. Le premier inventaire est rédigé par le fondateur même de la collection, Wilibald Imhof l'ancien; on y trouve sous chaque numéro tantôt des dates, tantôt des notes d'une remarquable précision; le second, dressé par les héritiers de Wilibald, ne mentionne ni date ni détails propres à indiquer l'origine des pièces cataloguées; il porte des traces évidentes de négligence et semble avoir été fait par des copistes infidèles qui ont lu trop légèrement le premier inventaire[1]. Nous maintenons, en nous appuyant sur la confrontation des deux documents, la date de 1494, trop facilement sacrifiée pour les besoins d'une thèse ingénieuse.

L'hypothèse d'un voyage d'Italie en 1494 nous paraît donc devoir être absolument écartée. Aussi renvoyons-nous à la date du voyage authentique de 1505-1506 l'examen des vues du Tyrol et d'Italie et des autres dessins gratuitement assignés à l'année 1494. Contentons-nous de mentionner ici deux dessins d'une conception et d'une facture bien différentes de celles des paysages de dates postérieures : deux vues d'une grande place dont les fonds sont bordés de maisons avec arcades, surmontées de pignons.

1. Voy. dans l'appendice du *Leben und Wirken Albrecht Dürers,* de M. von Eye *Uebersichts-Tafel* (Tableau synoptique).

Une exécution plus lâchée et une perspective défectueuse nous décident à ranger ces deux études (Albertine) dans la première période des dessins de Dürer, dans celle de la tournée de noviciat.

II

INFLUENCE ITALIENNE. — LA MORT D'ORPHÉE. — L'HERCULE.
ÉTUDES POUR LES PREMIÈRES GRAVURES.

Rentré à Nuremberg en mai 1494, Dürer, après cette tournée, y retrouve les humanistes de la savante cité, à la tête desquels se plaçait Pirkheimer, revenu naguère d'Italie avec toute la fraîcheur de son admiration pour l'antiquité. Vers la même époque, Jacopo de Barbarj séjournait à Nuremberg où il exerçait évidemment une influence marquée. Pirkheimer et d'autres humanistes, comme Scheurl et Tucher, avaient dû rapporter de la Péninsule un assez grand nombre d'œuvres de la littérature et de l'art classiques [1]; Jacopo, de son côté, n'était certainement pas venu en Allemagne sans quelques beaux échantillons de la Renaissance italienne [2].

1. Parmi ces fervents admirateurs des anciens, il faut citer encore Hartmann Schedel qui avait réuni un grand nombre de documents graphiques, relatifs à l'antiquité, dans un manuscrit dont nous parlerons plus loin.

2. On peut ranger parmi ces importations italiennes une curieuse gravure du musée de Hambourg qui n'a pas encore été décrite; le milieu de la gravure est occupé par saint Jean baptisant le Christ dans les eaux du Jourdain et par deux autres figures; dans le haut, Dieu le Père entouré d'une gloire d'anges; tout autour, douze scènes empruntées au Nouveau Testament ; au verso, le Christ en croix entre les deux larrons; deux petits anges recueillant le sang dans des calices; au pied de la croix, la Vierge, Marie Magdeleine et saint Jean; tout autour, quatorze scènes empruntées

On comprend donc que, rendu à sa ville natale, Dürer ait été porté à l'imitation directe des maîtres transalpins. Tantôt il copie à la plume deux gravures de Mantegna (B. 17 et 20), le *Combat des Tritons* et la *Bacchanale* (Albertine) ; tantôt il emprunte à un dessin de l'école de Mantegna et à une gravure d'un anonyme italien les éléments de sa composition la *Mort d'Orphée* (musée de Hambourg)[1].

Pour les *Tritons* et la *Bacchanale,* Dürer se borne à en donner une copie aussi fidèle que le lui permettait son tempérament germanique. Malgré l'exactitude de la traduction, l'effet sculptural, si frappant chez le maître italien, disparaît dans Dürer; celui-ci, en éloignant les fonds, a rendu les figures plus saillantes, en sorte qu'il semble reproduire non des gravures faites d'après des bas-reliefs, mais des dessins.

Quant à la *Mort d'Orphée,* il ne s'agit plus d'une copie, mais d'une imitation savante et méditée. Le système d'interprétation adopté par notre maître, les modifications curieuses qu'il fait subir aux originaux italiens, le parti qu'il tira de sa propre composition pour des œuvres postérieures, en un mot, tout ce qui se rattache à cette *Mort d'Orphée* offre un intérêt tout particulier.

L'unique exemplaire d'une gravure italienne[2] de la seconde moitié du xv[e] siècle, faisant partie du cabinet Harzen, est devenu avec celui-ci la propriété du musée de Hambourg. Le sujet de

à l'histoire de la Passion. H. 0^m,262. L. 0^m,190. Dans le bas, à l'encre, cette inscription gothique : *W. pley 1473,* indiquant très probablement qu'elle appartenait à Wilhelm Pleydenwurff, maître de Wolgemut.

1. Nous avons publié cette gravure et l'imitation de Dürer dans la *Gazette des Beaux-Arts,* 2[e] période, t. XVII, p. 445-449.

2. Cette gravure, large de 7 pouces 10 lignes et haute de 5 pouces 0,2 lignes, fut payée par M. Ricardi 60 livres sterling, à la vente de la collection Sykes. Voy. C. Mayer, *Arch. f. die zeichn. Künste,* t. XVI, p. 88 : *Die Harzen-Commetersche Kupferstich und Handzeichnung-Sammlung in der Kunsthalle zu Hamburg.*



LA MORT D'ORPHÉE.

Gravure italienne (Fin du XVe siècle. — Musée de Hambourg).

cette précieuse estampe est *Orphée mis à mort par les Bacchantes*[1]. Voici la description qu'en donne Passavant[2] d'après Ottley : « Orphée est à terre sur le genou droit et s'appuie de la main droite, tandis que de la gauche il cherche à se couvrir la tête avec son manteau pour parer les coups que lui portent deux nymphes armées de longues massues et vers lesquelles il lève ses yeux suppliants; l'une d'elles est vue de dos, celle de gauche; en face et à côté d'elle, un petit enfant effrayé s'enfuit. Dans le fond, un arbre, et plus loin un rocher sur lequel est une ville avec deux tours. H., 5 p. 4 l.; L., 8. 1 l.; Ottley, p. 403, et Nelson, n° 35. Cette pièce, qui provient de la collection Ricardi de Florence, montre au-dessus de la figure de l'Orphée un singulier ornement. »

Ajoutons quelques détails nécessaires à la description incomplète de Passavant. Les *nymphes* dont il parle sont deux des bacchantes qui, d'après la tradition séculaire, tuèrent le malheureux Orphée; aux pieds de la victime, un luth abandonné sur le sol; à gauche, derrière l'enfant qui s'enfuit, un arbre ressemblant fort à un palmier; plus à gauche encore, un amas de rochers d'où s'envole une nuée d'oiseaux. Les terrains s'étagent en plis circulaires tels qu'on les voit dans les estampes italiennes de cette époque; çà et là, quelques cailloux et quelques touffes d'herbes. L'emplacement même du drame est superposé au sol, comme si l'auteur avait voulu, selon la mode du temps, déterminer nettement le lieu de la scène. Le groupe formé par les quatre figures est bien conçu; les allures sont justes, le mouvement d'Orphée se protégeant contre la fureur des bacchantes est naturel et fortement rendu; la pose du bras droit avec la main écartée est saisie sur le vif. Même vérité, même exactitude d'observation dans les gestes

1. Thausing, p. 168-170.

2. *Peintre-Graveur,* t. V, p. 47 et 120. Les mesures indiquées par Passavant sont inexactes.

des deux bacchantes ; leurs draperies, en général bien disposées, sont cependant assez lourdes et tombent, dans le bas, en plis trop heurtés. Les personnages, un peu ramassés, manquent d'élégance; les têtes sont courtes et d'une expression légèrement grimaçante. Enfin, et c'est peut-être le défaut capital, la scène se perd dans un paysage trop étendu. Quoi qu'il en soit, cette production d'un style encore archaïque respire, comme la plupart des morceaux italiens contemporains, un charme particulier de force naïve; on y sent l'éclosion déjà brillante d'un art supérieur.

Quel est l'auteur de cette intéressante estampe ? Passavant la met à la suite de l'œuvre de Baccio Baldini, conformément à la classification d'Ottley, qui cependant remarque que l'exécution a quelque analogie avec celle des *Cartes de tarots*. Au-dessus de la figure d'Orphée, un petit entrelacs; c'est sans doute la marque du graveur, laquelle d'ailleurs ne nous éclaire pas sur le nom de l'auteur, car on ne la rencontre sur aucune autre estampe. Nous croyons que notre Orphée peut être non de Baccio Baldini, dont les figures élancées sont beaucoup plus élégantes, mais d'un graveur de l'Italie du nord, initié aux procédés du maître florentin. Pour le travail technique, cet anonyme n'est guère inférieur à Baldini ; quant à la composition même, elle est empruntée à un dessin à la plume sur parchemin, attribué à Mantegna, et qui nous semble d'un de ses bons élèves [1]. Le graveur anonyme a pris dans le dessin l'attitude de l'Orphée, dont il modifie seulement la tête. Les bacchantes sont bien les mêmes dans les deux œuvres ; mais, au lieu

1. Ce dessin, reproduit dans la *Gazette des Beaux-Arts* (mai 1878), a figuré, avec tout l'album dit de Mantegna, prêté par lady Roseberry, à l'exposition de la *Grosvenor Gallery*, à Londres, en 1877-78. (Voy. l'introduction de M. Commyns Carr, en tête du catalogue illustré de cette exposition, p. 21 et 22.) — Il se peut que la gravure ait précédé le dessin attribué à Mantegna; il est difficile de régler sûrement les questions de priorité quand il s'agit d'œuvres si contemporaines. Quoi qu'il en soit, cette *Mort d'Orphée* était bien connue dans les premières années du XVI[e] siècle et très

d'être, comme dans le dessin, à proximité immédiate d'Orphée, elles sont, dans la gravure, à quelque distance de lui, de manière à pouvoir donner plus de volée à leurs coups terribles. Quant à l'enfant que l'anonyme nous montre s'enfuyant, il est placé par le dessinateur entre les deux bacchantes et prend part avec elles au supplice de la victime. Le graveur a gardé du paysage primitif le caractère général des terrains, en changeant toutefois tous les détails et en supprimant notamment un rocher perpendiculaire, ouvert dans le bas par une large fente qui donne passage à un lapin effrayé. La gravure, plus large que le dessin, est de moitié moins haute; elle présente les acteurs en sens inverse; quelques accessoires ont disparu; enfin la scène, conçue dans l'original avec une sauvage brutalité qui ne manque point de grandeur, s'adoucit sous le burin et gagne pour l'harmonie de la composition ce qu'elle perd en énergie.

En 1494, Dürer imite ou plutôt copie cette gravure dont il fait un de ses meilleurs dessins à la plume; il prend à l'auteur italien ses quatre acteurs et les dispose exactement de la même façon, tout en diminuant la largeur du cadre pour en augmenter la hauteur, revenant ainsi, par une coïncidence fortuite, aux dimensions du dessin mantegnesque; il agrandit du double chacune des figures pour leur mieux donner tout leur développement anatomique. Aussi ses personnages, l'Orphée surtout, sont-ils d'une réalité bien plus forte que ceux du graveur. Là où celui-ci s'est contenté d'indications habiles et justes, Dürer atteint une telle vérité qu'il semblerait avoir travaillé d'après le corps vivant. Le

fréquemment reproduite. Dans une édition des *Métamorphoses d'Ovide,* imprimée à Venise en 1509 par Georgius de Rusconibus, on trouve au feuillet CXIII un bois dont les principales figures sont prises à la gravure de l'anonyme ou au dessin de l'école de Mantegna. Notre gravure et notre dessin sont encore mis à contribution pour un plat de faïence de la même époque, conservé au musée Correr, à Venise. (Voy. *Gazette des Beaux-Arts,* t. X, p. 357).



MORT D'ORPHÉE

Musée de Hambourg.



torse d'Orphée est d'une grande aisance d'exécution, les hachures serrées et les traits fins de la plume ajoutent encore à la délicatesse du modelé, et tandis que les contours sont trop arrêtés dans l'original, ils acquièrent, chez Dürer, beaucoup plus de relief et de souplesse en même temps, à l'aide d'une savante répartition de la lumière et des ombres; la tête prend également une tout autre importance : les yeux dilatés, suppliants et pleins d'effroi, la bouche s'ouvrant en un cri de détresse, la forte saillie des os du visage, l'expression de terreur répandue sur les traits vieillis et amaigris, tout concourt à une interprétation saisissante et vraie du drame antique. Dürer n'est pas moins supérieur dans son imitation des deux bacchantes; leurs proportions sont plus agréables et plus justes; les plis de leurs robes tombent avec plus de grâce naturelle; le dessin des bras et des jambes est aussi plus savant. Le paysage en outre est complètement transformé : le palmier de la gravure devient un figuier chargé de feuilles et de fruits ; à la place du bourg italien s'élève un groupe d'arbres frais et touffus à la fois, formant un fond épais et dense sur lequel la scène se détache en lumière. Dürer met dans ce groupe d'arbres, ce sentiment intime de la nature, cette observation exacte et précise qu'annonçaient déjà ses premiers essais.

Aux pieds d'Orphée, une lyre de forme antique, au lieu du luth de la gravure; au-dessous, 1494 et les lettres A. D. Aux branches de l'arbre est suspendu un livre de musique entr'ouvert; plus haut, sur une banderole traversant le feuillage, une inscription qui explique la fuite précipitée de l'enfant et la colère indignée des bacchantes[1].

La facture de ce dessin est tout à fait supérieure; le paysage est comparable aux meilleurs de notre maître. Aussi Sandrart, qui

1. *Orfeus der erst puseran*, en lettres gothiques de la main de Dürer. Nous

fut quelque temps l'heureux possesseur de cette œuvre, dit-il qu'elle valut la maîtrise à Dürer. Il n'en est rien, puisque la profession de peintre était libre à Nuremberg. Sandrart aura sans doute voulu par cette anecdote gratuite rehausser la valeur d'un dessin qui, certes, a par lui-même assez de prix [1].

Nous retrouvons des souvenirs directs de cet Orphée dans une gravure bien connue de Dürer, l'*Effet de la Jalousie,* désignée aussi sous le nom de *Grand Satyre* [2], ou d'*Hercule* (B. 73). Voici la description qu'en donne Bartsch : « L'*Effet de la Jalousie.* —

n'essayerons pas de traduire cette inscription. Cette passion contre nature est nettement prêtée à Orphée par Ovide dans le livre X des *Métamorphoses :*

> *Ille etiam Thracum populis fuit auctor, amorem*
> *In teneros transferre mares : citraque juventam*
> *Ætatis breve ver, et primos carpere flores ;*

et dans le XIe livre :

> *En hic est nostri contemptor !.....*

mots qui expliquent le sujet de la gravure italienne et de la copie de Dürer. On ne trouve dans les fragments attribués à Orphée aucune trace de ce mépris des femmes, si ce n'est peut-être ce vers :

> ὡς οὐ κυντερον ἦν καὶ ριγιον ἄλλο γυναικός,

cité par Clément d'Alexandrie, *Stromata,* livre VI, p. 738. Dans une édition des *Métamorphoses* d'Ovide, que nous avons sous les yeux, imprimée à Parme en 1480 et enrichie de notes manuscrites et de bizarres dessins de Pirkheimer, celui-ci a placé ce commentaire en marge des trois vers du Xe livre, cités plus haut : *Orpheus suasit nefandissimum amorem in masculos.* Il est vraisemblable que l'inscription *Orfeus der erst puseran* est due aux renseignements de Pirkheimer.

1. *Teutsche Akademie,* t. II, p. 79. Sandrart insiste sur la beauté du paysage, dont le dessin lui paraît si précis qu'on pourrait reconnaître l'espèce particulière de chêne qui aurait servi de modèle à Dürer. Ce dessin appartint d'abord au docteur Melchior Ayrer (1520-1570), célèbre médecin de Nuremberg, puis à son fils Julius et à son petit-fils Johann Egidius mort en 1626; il passa ensuite dans la collection de Sandrart qui le possédait encore en 1669,

2. Par opposition à la *Famille du Satyre* (B. 69) où se trouve un satyre de moindre dimension.

Une femme nue est étendue sur le devant à gauche, entre les genoux d'un satyre qui tient une grande mâchoire de la main droite. Elle retourne la tête vers une autre femme qui vient de la surprendre. Celle-ci, vêtue d'une large draperie, veut la frapper d'un gros bâton dont les coups sont parés par un homme vu par le dos et placé à droite de l'estampe. Il semble que Dürer a voulu représenter par ce dernier un défenseur du cocuage, lui ayant donné une coiffure composée d'un coq couché sur le dos entre deux cornes qui sortent du front de l'homme [1]. Un enfant, tenant un oiseau par une de ses ailes, s'enfuit vers la droite. Le fond à gauche offre la vue d'un château situé au sommet d'une hauteur, et à droite celle d'une chaîne de montagnes garnies, au pied, de villages et baignées par une large rivière. Le chiffre de Dürer est marqué au milieu du bas de l'estampe [2]. »

Depuis Bartsch, des recherches ont établi que cette gravure est celle que Dürer lui-même, dans son *Journal de voyage aux Pays-Bas,* a désignée sous le nom d'*Hercule* [3]. Les deux figures de gauche sont avec raison considérées comme étant celles de Nessus et de Déjanire [4]. Dans la femme qui s'apprête à frapper le

1. Au musée de Bâle, dans un portefeuille de dessins de Nicolas Manuel Deutsch, une figure d'homme nu, au fusain, coiffé d'un bonnet surmonté d'un coq et garni de deux cornes; au-dessus, une banderole avec ces mots : *Nieman kanss alss wissen* (Personne ne peut tout savoir), devise de l'auteur. En bas N. M. D. V. B. (Niklas Manuel Deutsch von Bern).

2. Une copie du *Grand Satyre,* dans les dimensions originales, se trouve au cabinet des Estampes de la reine, à Dresde, dessin signé des initiales H. G. entrelacées et renversées (Voy. Nagler, *Monogrammisten,* n° 945).

3. Hausmann, *Albrecht Dürer's Kupferstiche, Radirungen, Holzschnitte und Zeichnungen,* etc., p. 7 et 29.

4. On peut s'étonner que le centaure Nessus soit représenté sous les traits d'un satyre, mais cette confusion est fréquente à l'époque de Dürer. Nous n'en voulons citer que quelques exemples : 1° dans une estampe de Hans Sebald Beham (B. 108), on voit un *Satyre* tenant embrassée une femme nue; à côté du satyre, on lit *Nessus,* et au-dessus de la femme, *Dejanira;* ce couple ressemble en plus d'un point à

couple amoureux, Vasari voit une Diane courroucée [1]; d'autres la prennent, sans raison aucune, pour la sœur de l'homme nu [2]. Enfin, plus récemment, on a considéré cette nymphe irritée comme un pur remplissage ! Dans l'enfant qui se sauve éperdu on a vu un Amour [3], quoiqu'il n'ait point d'ailes; assurément Dürer n'eût pas oublié cet attribut légendaire du dieu malin.

Nous pensons qu'une étude attentive du mythe d'Hercule peut

celui de l'*Hercule;* 2° une gravure d'Aldegrever (B. 92) dans laquelle un héros arrache une femme des bras d'un *Satyre* assis; au-dessous ce distique :

Mulctat centauros Ceramynthes morte bimembres
Pirithoi venerem dum rapuere novam.

3° une autre estampe du même graveur (B. 94) : Hercule armé d'un arc, debout sur le premier plan; en arrière, à droite, un *Satyre* offrant la tunique à Déjanire nue, et ce distique :

Nessus adulterio conspurcans Dejaniram
Herculis inflicto vulnere luce caret.

(Voy. von Sallet, *Untersuchungen über Albrecht Dürer,* p. 17 et suiv.); 4° un centaure aux pieds de bouc, élevant une massue et portant sur son dos un enfant effrayé; beau dessin à la plume, signé du monogramme de Hans Baldung Grien (musée de Bâle, n° 133 du catalogue). Citons encore un passage décisif de M. Conze (*Heroen und Gœttergestalten der griechischen Kunst,* p. 69) : « Certains traits de vieille parenté entre centaures et satyres restèrent ineffaçables. Sur un métope du Parthénon, on voit une tête de centaure offrant une ressemblance toute fraternelle avec celle du satyre de Myron. C'est donc par un retour aussi curieux que fortuit à la réalité de la tradition originelle que Dürer et ses contemporains, dans leur ignorance, donnent aux centaures la forme des satyres. » Voy. aussi le satyre ithyphallique dansant, avec une queue et des pieds de cheval, dans *Dodone et ses ruines,* par M. C. Carapanos, t. II, pl. 9.

1. Voici le passage de Vasari concernant cette gravure : « Della medesima grandezza intagliò con sottilissimo magisterio, trovanda la perfezione e il fine di quest' arte, una Diana che bastona una ninfa, la quale si è messa, per essere difesa, in grembo a un satiro : nella quale carta volle Alberto mostrare che sapeva fare gl'ignudi. » (*Vite de' più eccellenti pittori,* etc., éd. Lemonnier, t. IX, p. 261.)

2. Allihn, *Dürer Studien,* p. 14, qui avait interprété ainsi notre gravure : « L'impudicité, représentée par le satyre et la femme nue, devrait être chassée par la femme honnête; mais elle est défendue par les mauvais instincts de l'homme. » Cette interprétation allégorique a perdu toute sa portée depuis qu'on a reconnu Hercule dans le principal acteur de la scène.

3. C'est l'opinion de MM. Allihn et Thausing.

jeter quelque lumière sur le vrai sujet de cette gravure. On sait, en effet, qu'après s'être enfui de Calydon avec Déjanire et Hyllus qu'il avait eu d'elle et qui était encore tout enfant, Hercule arriva à l'Evenus sur les bords duquel il rencontra le centaure Nessus qui faisait passer le fleuve à prix d'argent. Nessus, ayant à transporter d'abord Déjanire, s'éprit de sa beauté et tenta de lui faire violence; Hercule, averti par les cris de la victime, tua le centaure de ses flèches[1]. Par là se trouvent expliquées, dans la gravure de Dürer, la fuite du jeune enfant qui n'est autre qu'Hyllus, et l'indication, à droite, d'un fleuve qui est l'Evenus. Mais, au lieu d'implorer l'aide d'Hercule par ses cris, Déjanire semble se prêter avec quelque complaisance à la passion du centaure. D'où vient cette dérogation à la tradition ancienne? Cette façon d'interpréter la légende de Déjanire et de Nessus est assez commune chez les artistes du xvie siècle; c'est ainsi qu'une estampe de Hans Sebald Beham représente le même couple dans une attitude qui rappelle beaucoup celle de notre *Hercule* (v. la note 4, p. 27)[2]. Reste à commenter le rôle d'Hercule et celui de la femme qui veut frapper Déjanire. Il nous paraît probable que cette femme est Iole. Sans doute, le héros grec ne s'unit avec Iole que longtemps après l'aventure des bords de l'Evenus, mais il l'avait demandée en mariage cinq ans auparavant; il l'aimait donc avant sa liaison avec

1. Diodore de Sicile, t. IV, ch. xxxi, xxxiv, xxxvi, xxxvii et xxxviii, éd. Didot, 1860.

2. De même, dans un tableau du musée de Berlin, Altorfer nous montre Déjanire et Nessus avec un enfant couché, au premier plan; dans le fond, un homme nu, Hercule, poursuivant une femme qui traverse une rivière. D'ailleurs, l'art du xvi[e] siècle paraît avoir traité d'une façon très fantaisiste cette légende mythologique. Ainsi, sur un plat d'Urbin que nous avons vu chez un marchand de Munich, l'Evenus occupe tout le second plan; vers la droite, Nessus, jeune et imberbe, traverse le fleuve en enlevant Déjanire; à gauche, sur la rive, Hercule décoche une de ses flèches; un dieu marin couché regarde la scène; sur le premier plan, la suite du drame : Nessus, barbu et soudainement vieilli, lutte contre Hercule sous les yeux de Déjanire.

Déjanire. On peut supposer que Dürer ou plutôt les hellénistes ses amis auront fait ici quelque confusion et regardé les deux femmes comme déjà rivales lors de l'enlèvement de Déjanire par le centaure. Cette confusion est d'autant plus naturelle que les trois noms de Déjanire, de Nessus et d'Iole se trouvent réunis dans la légende de cette fatale tunique qui coûta la vie au demi-dieu. De cette façon, l'attitude d'Hercule et celle de la femme courroucée, dans la gravure, se comprennent assez aisément : Iole veut frapper sa rivale tandis qu'Hercule, dont la colère vise surtout le centaure, protège Déjanire contre ses coups.

Notons maintenant les emprunts que Dürer a faits, pour cette gravure, à sa copie de l'Orphée italien; ils sont nombreux. La femme qui s'apprête à frapper Déjanire et Nessus est simplement la contre-partie d'une des bacchantes s'acharnant sur Orphée; il en est de même de l'enfant, si ce n'est que le graveur lui a mis dans la main un oiseau; le groupe d'arbres du dessin a été également transporté dans la gravure. D'autres parties de l'œuvre sont prises directement dans le *Combat des Tritons* et dans la *Bacchanale* de Mantegna : nous retrouvons sous les traits de Déjanire la néréide assise sur la croupe d'un des dieux marins; la pose, sauf de légères modifications, est la même; le bras levé pour protéger la tête, le torse entier, d'une forte et solide structure, la disposition des jambes, sont analogues dans les deux figures; de même Nessus éveille le souvenir d'un satyre de la *Bacchanale*[1]. Enfin le profil d'Hercule est celui du saint Jean de la *Mise au tombeau* (B. 2) du maître mantouan, de ce même saint Jean que Dürer

1. On voit du reste comment Dürer s'inspirait de ces productions de l'art étranger : tout d'abord il se bornait à copier l'œuvre qui avait attiré son attention, puis il utilisait cette copie pour ses travaux postérieurs. Ce souvenir de l'emprunt s'effaçant ainsi peu à peu, il arrivait, même dans l'imitation, à une véritable originalité. C'est ainsi qu'il procède à l'égard de l'Orphée anonyme, des *Tritons* et de la *Bacchanale* de Mantegna.

reproduit plus complètement dans une Crucifixion de 1508 (B. 24).

L'*Hercule* porte le monogramme, mais il n'est point daté. Peut-on établir avec quelque précision l'époque de cette gravure? En 1508, le groupe d'arbres de notre estampe reparaît dans la gravure *Mars et Vénus* (B. 345) de Marc-Antoine, qui pillait Dürer sans aucun scrupule ; l'*Hercule* est donc antérieur à 1508. Les mêmes arbres[1], avec quelques légères modifications, dues surtout à une certaine insuffisance du burin, se retrouvent dans la gravure *Vulcain et Vénus* (B. 326), du même Marc-Antoine, antérieure de plusieurs années à *Mars et Vénus*. Enfin dans la planche *le Satyre et la Femme endormie* (B. 285) du graveur bolonais, M. Thausing a relevé judicieusement des contours d'un torse et des jambes qui ne sont autres que ceux de la figure d'Hercule dans l'estampe de Dürer. Le graveur, avant d'utiliser le cuivre pour *le Satyre et la Femme endormie,* avait eu évidemment l'intention de l'employer à une copie gravée de l'*Hercule ;* puis, ayant abandonné son projet, il a plané le cuivre, mais non assez complètement pour que les contours de l'Hercule disparussent[2]. Or, d'après Bartsch, ce satyre serait un des premiers essais de Marc-Antoine, que l'on peut classer, à notre avis, dans les environs de 1500[3]. D'autre part,

1. Le paysage de l'*Hercule* est encore plus complètement reproduit dans une gravure de Marc-Antoine, *Angélique et Médor* (B. 484). On y retrouve, outre le groupe d'arbres en contre-partie, tout le côté gauche des fonds de l'estampe de Dürer.

2. Dans la collection Esterhazy, à Pesth, un très curieux dessin italien, à la pierre noire, du satyre avec la femme d'après l'*Effet de la jalousie.* Ce dessin a servi pour un calque et pourrait bien être de Marc-Antoine.

3. On n'a que peu de renseignements sur les premières années de Marc-Antoine. Sa naissance a été fixée vers 1488, sans aucune raison probante. Passavant cite un poème de Giovanni Philoteo Achillini, le *Viridario,* où il est fait un pompeux éloge de Marcantonio Raimondi. Ce poème fut terminé en 1504 ; les louanges de l'auteur ne sauraient s'appliquer à un jeune homme de seize ans. Il semble donc qu'il faudrait placer la naissance de l'illustre graveur assez avant 1488. Le regretté Benjamin Fillon le fait naître vers 1480 (Voy. *Gazette des Beaux-Arts,* 2e période, t. XXI, p. 229 : *Nouveaux renseignements sur Marc-Antoine Raimondi).*

en comparant notre Hercule et celui d'*Hercule et les Oiseaux du lac Stymphale,* peint par Dürer en 1500, on saisit des rapports assez marqués dans les allures des deux figures. Toutes ces raisons portent à croire que la date de l'*Hercule* doit être cherchée aux environs de l'année 1500; il serait difficile de remonter beaucoup plus haut, le monogramme qui figure au bas de cette estampe ne servant de signature à Dürer qu'à partir de 1497.

C'est aux environs de ces mêmes années qu'il conviendrait de placer plusieurs études pour des gravures non datées et signées du même monogramme que l'*Hercule :* le *Weier Haws*[1], ravissante aquarelle d'un pinceau de la plus extrême finesse, qui a servi de fond à la gravure de la *Vierge au singe*[2]; les eaux sont illuminées par les reflets d'un chaud soleil du soir; à droite, sous un ciel chargé de nuages, des terrains semés d'herbes menues formant une ligne circulaire; au fond, des monticules; sur les premiers plans à gauche, une barque amarrée; la maison blanche, dans un îlot bordé de petits saules, se détache en clair sur le fond nuageux de l'autre côté de la rivière (British Museum). On sait qu'il existe de la *Vierge au singe* cinq copies; en outre, le paysage a été reproduit par Giulio Campagnola dans l'*Enlèvement de Ganymède* (B. 5), et par Robetta dans *Adam et Ève* (B. 4); — un croquis à la plume de l'*Enfant prodigue*[3] dont les fonds, non moins que le

1. On appelait ainsi de petites maisons ressemblant au chalet suisse, situées au milieu des eaux et offrant par là une position avantageuse en temps de guerre; on y plaçait les avant-postes.

2. Bartsch, 42 : « *La Vierge au singe.*— La Vierge assise au bord d'une rivière sur un siège de gazon revêtu de planches de bois. Elle a la main gauche posée sur un livre et soutient de l'autre l'enfant Jésus qui joue avec un oiseau perché sur sa main droite. Sur le devant, vers la gauche, un singe attaché à une des planches du siège se repose aux pieds de la Vierge. Le chiffre de Dürer est marqué au milieu du bas de l'estampe. »

3. Bartsch, 28 : « *L'Enfant prodigue.*— L'enfant prodigue gardant des pourceaux. Il est vu de profil et dirigé vers la droite. Il prie les mains jointes et élevées, étant à

Weier Haws, excitaient une admiration que constate Vasari. La ferme paternelle n'est que légèrement indiquée dans le dessin, où ne figurent pas encore les petits porcs de la gravure ; l'enfant prodigue reste le même avec les fautes de dessin bien connues dans la jambe droite ; — une étude en sens inverse pour la *Justice*[1] à la plume, au cabinet des Estampes de Dresde ; — un saint Georges debout, tenant l'étendard, avec le dragon à ses pieds : dessin à la plume aux proportions courtes, très inférieur à la gravure, saint Georges à pied[2], dont il est sans doute une première pensée ; plutôt une étude d'armure qu'une figure de saint (British Museum) ; — les essais pour la *Grande Fortune* (B. 77) ou encore, comme l'appelle Dürer, la *Némésis,* non pas la déesse vengeresse, mais la distributrice des biens et des maux dans le sens le plus ordinaire du grec νέμω[3] ; sur la même feuille, la figure

genoux près d'une auge dans laquelle plusieurs pourceaux mangent. Le fond représente différents corps de bâtiments d'une grande basse-cour. Le chiffre d'Albert est marqué au milieu du bas de l'estampe. Il est à remarquer que Dürer a exprimé son portrait sous la figure de l'enfant prodigue. » Cette ressemblance nous paraît imaginaire.

1. Bartsch, 79 : « *La Justice.* — Un homme assis sur un lion, ayant une épée dans la main droite, et de l'autre portant une balance. Il a la tête entourée d'une auréole ; et de ses yeux sortent des rayons de lumière. Le chiffre de Dürer est marqué vers le milieu du bas de l'estampe. Il semble que Dürer a voulu représenter par ce morceau Dieu tel qu'il paraîtra dans sa gloire pour juger les vivants et les morts. »

2. Bartsch, 53 : « *Saint Georges à pied.*— Il est représenté debout, armé de toutes pièces, et tenant un étendard de la main droite. Il est représenté vers le devant de la droite. On remarque le dragon renversé sur le dos aux pieds du saint. Le fond offre la vue de la mer avec quelques îles habitées. Une tablette avec le chiffre de Dürer est placée au bas de la gauche de l'estampe. »

3. M. Allihn développe fort savamment cette idée dans ses *Dürer Studien* (p. 9, 38) ; il montre aussi que Holbein le jeune s'est inspiré de cette *Némésis* pour une de ses gravures. Voici la description de Bartsch, qui partage les vieilles erreurs, aujourd'hui rectifiées, sur les fonds de l'estampe et sur la ressemblance toute gratuite entre la figure de la déesse et Agnès Frey : « La fortune représentée par une femme nue ayant des ailes au dos. Elle est vue de profil et dirigée vers la droite. Elle porte d'une main un vase précieux et de l'autre une bride, ce qui marque la dépendance

et l'aile de la déesse légèrement dessinées à la plume (British Museum). Il est intéressant de noter les efforts de Dürer pour donner à la figure une pose naturelle sur le globe; les jambes ont été remaniées à plusieurs reprises, et malgré les corrections elles restent également défectueuses dans le dessin et dans la gravure. Le type de la Némésis est vulgaire; le corps lourd et épais, mais très savamment modelé et vivant, sans nulle préoccupation d'idéal, a un grand caractère; le paysage est d'une exquise finesse de burin.

où elle tient les hommes par l'appât des richesses, de même que ses ailes et le globe sur lequel elle est élevée dénotent son inconstance. La vue du pays qui remplit le bas de l'estampe est, suivant Sandrart, celle du village d'Eytas, situé près de Giula, sous Grand-Warasdin dans la haute Hongrie. C'est la patrie du père d'Albert Dürer et le lieu où sa famille tirait son origine. On prétend que la tête de la Fortune est le portrait de la femme de Dürer. Au bas de la droite est une tablette avec le chiffre de l'artiste. Les belles épreuves de ce morceau sont fort rares. »



PORTRAIT D'AGNÈS FREY

Musée de Brême.



III

PORTRAITS D'AGNÈS FREY. — ENFANT JÉSUS, D'APRÈS LORENZO DI CREDI.
BAINS DE FEMMES. — ÉTUDES DE COSTUMES.
LA VIERGE ET L'ENFANT. — ÉTUDES DE CHEVAUX.

Quelques mois après son retour à Nuremberg, Dürer s'était marié, comme il nous le raconte lui-même dans sa *Chronique de famille :* « Quand je fus rentré, Hans Frey traita avec mon père et me donna sa fille Agnès ; il me donna avec elle deux cents florins et fit le mariage qui eut lieu le 14 juillet dans la 1494e année. » C'est sans nul doute vers les premiers temps de cette union qu'il faut placer un croquis avec cette courte et affectueuse inscription : *Mon Agnès* (Albertine). La jeune femme vient de s'endormir accoudée sur une table ; elle est vêtue de la robe quotidienne avec le tablier de la ménagère. Le tout n'est que sommairement indiqué par quelques traits de plume ; l'intérêt du croquis est surtout dans les deux mots qui l'accompagnent. Plus important est un buste de la même Agnès Frey un peu plus âgée, de trois quarts à gauche, les cheveux entourés d'un ruban, les yeux baissés, l'ensemble des traits empreint d'une gravité précoce, les épaules couvertes d'une pèlerine sur un simple corsage ; à la pointe d'argent avec rehauts blancs (musée de Brême). De la même époque, un lion dans une caverne, d'une attitude assez bizarre et d'une naïve et défectueuse

anatomie ; les jambes de derrière semblent cassées, celles de devant sont étendues ; le corps est tourné à droite, la tête regarde à gauche ; la crinière et la queue ont un développement démesuré ; la



L'ADORATION DE JÉSUS, PAR LORENZO DI CREDI.

Académie de Florence.

physionomie a une expression tout humaine ; fonds d'une exécution extrêmement fine ; sur les premiers plans des herbes rehaussées d'or ; facture soignée avec recherche ; en bas, sur le bord à gauche, les initiales séparées et la date 1494 ; à la gouache avec rehauts d'or (musée de Hambourg). De 1495, un enfant nu, à



L'ENFANT JESUS COUCHE

D'APRES LORENZO DI CREDI

Collection de M. le baron F. Schickler



demi couché sur le dos, vu de trois quarts à droite, la tête garnie de cheveux frisottés, légèrement inclinée en arrière; la jambe gauche presque entièrement étendue, la droite repliée et servant d'appui au bras droit qui cache le ventre; le bras gauche relevé, l'index posé sur une joue potelée; au bas, les initiales gothiques A. D. et la date (collection du baron F. Schickler). Cette étude est une copie exacte d'un petit Christ nu qui est répété dans cinq tableaux de forme ronde attribués à Lorenzo di Credi, et qui se trouvent, le premier à l'Académie de Florence (n° 13) provenant du couvent de l'Annonciation de la même ville; le second et le troisième aux Offices (n° 1287 et n° 24 de la nouvelle salle); le quatrième à la Pinacothèque de Munich (n° 553, cat. Marggraff, 1879), le cinquième au musée de Carlsruhe. Ces cinq tableaux représentent, avec quelques variantes, la Vierge en adoration devant l'Enfant. Le plus complet est celui de l'Académie de Florence; il contient, de plus que les deux panneaux des Offices, un saint Joseph endormi et un petit saint Jean tenu par un ange et contemplant avec admiration l'enfant Jésus; ces deux figures supplémentaires se retrouvent également dans le tableau de la Pinacothèque qui se présente en sens inverse des autres. Quant aux compositions des Offices, elles n'offrent que trois personnages, la Vierge, l'ange et le *bambino*.

Cette copie servile confirme notre assertion (voy. p. 14 et 15) sur les emprunts faits par Dürer aux maîtres italiens : les œuvres de l'art transalpin étaient connues en Allemagne, et, sans sortir de son pays natal, Dürer pouvait les imiter ou les copier à sa guise. Dans le cas actuel, notre maître copia-t-il son enfant Jésus sur un des tableaux mêmes de Lorenzo di Credi, qui se serait trouvé en la possession de quelque riche Allemand? Ou plutôt n'a-t-il pas pris son modèle dans quelque dessin d'après le peintre florentin?

L'année 1496 nous offre le premier spécimen d'études de

femmes nues exécutées par notre maître. Il est naturel que Dürer ait voulu d'assez bonne heure aborder ce côté plastique de l'art, mais les modèles devaient être rares et, si on en juge par les œuvres contemporaines, de formes peu propres à élever le style du dessinateur. D'ailleurs Dürer n'avait pas encore pu éclairer sa science naissante du nu par la contemplation des lignes pures de l'antiquité et de la Renaissance; il dut chercher ses premiers types dans une de ces « chambres de bain » alors nombreuses en Allemagne, et c'est là que nous le trouvons s'essayant, peut-être pour la première fois, à la reproduction fidèle et d'après nature des formes féminines. Un dessin à la plume, du musée de Brême, signé des deux initiales séparées A. D. et daté 1496, nous introduit dans un de ces bains publics[1] : mur formé de boiserie, plafond à poutrelle,

1. M. Hausmann signale ce dessin à propos de la gravure *le Bain d'hommes* (B. 128). « Les premières et bonnes épreuves, fort rares, de cette gravure sur bois, dit-il, ont le filigrane du grand globe impérial avec la barre et l'étoile dans le papier, marque qu'on rencontre généralement dans les grandes gravures sur bois de Dürer et dont la date ne dépasse pas l'année 1511. Pour cette raison et pour d'autres fournies par la facture de l'estampe, je suis d'avis qu'elle appartient aux premiers travaux de Dürer, comme Heller le suppose aussi; ce qui me confirme dans cette opinion, c'est un dessin de Dürer qui se trouve au musée de Brême et qui représente un bain de femmes avec des enfants d'un style et d'une facture analogues à ceux de la gravure, et portant la date 1496. . . . .
. . . .

« Il existe de cette planche une ancienne copie qui jusqu'ici était inconnue et dont la seule épreuve que j'aie rencontrée fut trouvée à Londres par mon cher ami M. le Dr Straeter, d'Aix, qui me l'a cédée. M. le Dr Straeter a publié à propos de cette gravure, *le Bain,* une brochure intitulée : *De quelle manière prenait-on les bains du temps de Charles-Quint?* Elle n'a pas de monogramme et, en somme, n'est pas une copie exacte; elle paraît plutôt exécutée, d'après le même dessin d'Albert Dürer, par un autre graveur en bois. L'épreuve est très nette, et il n'est pas impossible qu'elle soit la première gravure d'après le dessin et qu'elle n'ait point satisfait le maître, qui aurait fait faire l'autre gravure sur bois. Que cette épreuve ait été faite du temps de Dürer, et même, à ce qu'il semble, avant 1515, c'est ce dont témoigne le papier avec le filigrane de la grande couronne qu'on ne rencontre que dans les plus anciennes gravures sur bois de cette période, et jamais après. » (Hausmann, *Albrecht Dürer's Kupferstiche, Radirungen, Holzschnitte und Zeichnungen,* p. 76.)

M. de Retberg *(Dürer's Kupferstiche und Holzschnitte ; ein kritisches Verzeichniss,*

poêle à carreaux; porte entr'ouverte dans le fond à travers laquelle regarde un homme couvert d'un peignoir; bancs étagés en dalles; puis, çà et là, des ustensiles spéciaux, baquets, sièges, éponges, verges, brosses, enfin une canette, quelques pierres chauffant sur le poêle, et au-dessous une bouilloire. Dans ce milieu sont placés six femmes et deux enfants dont les attitudes correspondent aux phases différentes du bain. La composition, très vivante, est conçue tout à fait dans le goût *naturaliste;* l'auteur n'a cherché ni à présenter au spectateur de gracieux modèles, ni à adoucir par certaines habiletés les brutales nudités des chairs, ni à fondre cet ensemble cruellement grossier en lignes harmonieuses. Quelques morceaux, entre autres le torse de la femme placée au premier plan, malgré la gaucherie des jambes mal attachées aux hanches,

p. 14) donne à peu près les mêmes renseignements : « *La Chambre de bain,* gravure sur bois vers 1496 (B. 128, Heller, 1497). L'emplacement est ouvert avec seulement une toiture d'abri, de sorte que la vue s'étend sur la ville et le paysage. Tout à fait sur le devant, un mur bas, en deçà duquel un gobelet à côté d'une plante, au-dessous le monogramme, et plus à droite, un radis (?), deux pierres et de l'herbe. Sur six baigneurs, deux, coiffés de bonnets de bain, sont assis l'un en face de l'autre, contre le mur : l'un, qui tourne le dos aux spectateurs, tient un œillet dans la main droite; derrière celui-ci, à droite, sur un banc, est assis un gros buveur qui vide entièrement une canette à couvercle; au milieu, deux hommes debout, l'un, barbu avec bonnet de bain, souffle dans une flûte; l'autre, plus jeune, avec de longs cheveux, le genou gauche relevé, joue du violon; le sixième, barbu, les cheveux attachés sur le haut, est à gauche, près d'une fontaine, et s'y appuie sur le coude droit. Dans le fond, vers le centre, le bain est bordé par une palissade au-dessus de laquelle regarde un spectateur; derrière lui, un grand tronc de pommier; à la droite, un buisson et une métairie avec une cabane, un puits et une femme qui porte un baquet en bois sur la tête; plus loin, un bourg; à gauche, une ville dans laquelle se montrent quatre petites figures. Un dessin d'un bain de femmes de 1496, parent de celui-ci, se trouve au musée de Brême. »

Voici ce qu'en dit M. Thausing (p. 202) : « Six hommes nus, différents d'âge, de structure et d'attitude, se trouvent dans un bain protégé par une toiture; entre les poutres qui supportent cette toiture, on aperçoit la campagne et une ville. Le nu, traité encore avec un peu de dureté et de raideur, mais avec une habileté surprenante pour le temps, rappelle beaucoup le saint Sébastien du *Triptyque de Dresde.* Un dessin à la plume que possède le musée de Brême, dessin daté, permet de connaître

et le corps de la baigneuse de gauche (dans le dessin) sont d'une exécution forte et hardie. Mais que dire de l'énorme créature assise à droite, coiffée d'un si singulier bonnet de bain, monstrueusement charnue, et dans laquelle l'artiste semble avoir voulu réunir toutes les laideurs d'un réalisme outré? En somme, le dessin de Brême, quoique appartenant à la première période de Dürer, révèle une sûreté et une vigueur de plume toutes nouvelles et un vrai sentiment de la forme vivante.

Ce dessin a évidemment servi pour une gravure sur bois reléguée jusqu'ici dans un volume du cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale, où elle était classée, au milieu d'œuvres de Hans Baldung Grien, sous le nom de *Bain oriental*[1]. Cette gravure, qui n'a pas encore été décrite et qui ne figure, croyons-nous, dans

l'époque vraisemblable à laquelle la planche fut exécutée; ce dessin représente un *Bain de femmes* qui a tant d'analogie avec *le Bain des hommes,* qu'il a dû évidemment être destiné à lui servir de pendant. Six femmes, également différentes d'âge, apparaissent avec quatre enfants dans un espace fermé par des cloisons et mieux disposé. Leurs corps se meuvent plus librement et sont plus finement exécutés; ils font penser à la gravure des quatre sorcières. La feuille porte cette inscription authentique : 1496, A. D. C'est à la même année, sinon à l'année précédente, qu'il convient de rapporter *le Bain des hommes*. Cette supposition est confirmée par une des premières épreuves de la planche; l'épreuve en question, qui se trouve à Brunswick chez M. Blasius, ne porte aucun monogramme. Donc le monogramme n'a été apposé sur la planche qu'au bout d'un certain temps. » M. Thausing ajoute en note : « Au premier plan il y a une verge, une espèce de balai de chiendent tout à fait semblable à l'hiéroglyphe que contient une des lettres écrites de Venise par Dürer, hiéroglyphe dont ce balai nous sert à fixer le sens. » — On remarquera que M. Thausing, ne connaissant probablement pas *de visu* le dessin de Brême, porte à quatre le nombre des enfants qui figurent dans *le Bain de femmes*. En outre, il considère comme premier état l'épreuve de Brunswick, qui, ainsi que le constate M. Hausmann, est une planche *indépendante, faite d'après le même dessin.*

1. On a deux épreuves de cette gravure à la Bibliothèque, toutes deux dans le portefeuille de Baldung Grien; l'une tirée sur papier teinté de brun; l'autre, en deux tons, traversée dans toute sa hauteur par une fissure qui accuse un accident ou une date postérieure; sur quart de feuille, sans marque de papier. H. $0^{m},217$. L. $0^{m},235$. (Voy. notre étude, *les Bains de femmes d'Albert Dürer,* Jouaust, 1881, qui contient les fac-similés des quatre dessins et de la gravure des Bains de femmes.)

aucun catalogue, doit être restituée au maître de Baldung, à Albert Dürer; elle n'est en effet que la contre-partie du dessin de Brême.

Il est hors de doute que le dessin de Brême a servi pour la planche du cabinet des Estampes de Paris. Mais l'exécution fut confiée à un tailleur en bois insuffisamment habile, qui a rendu l'œuvre froide et terne et qui a arrondi le trait ferme du dessinateur; de là vient l'attribution de la page, amollie par le graveur, à Baldung Grien, auquel on assigne volontiers les morceaux un peu inférieurs de son maître. En 1496, Dürer n'avait pas encore formé ces artistes experts et consciencieux qui devaient l'interpréter si heureusement, et porter si haut dans l'art de la gravure sur bois le nom de Nuremberg[1].

L'absence de la signature au bas de la gravure s'explique par cette considération que l'œuvre appartient à la jeunesse de Dürer, avant qu'il eût adopté le fameux monogramme. Cette gravure semble, à cause de la fissure ou de la faiblesse de la taille, ne pas être entrée dans le commerce; nous n'en connaissons d'autres épreuves que les deux de la Bibliothèque nationale.

Cependant ce bain a été en partie copié par Hans Sebald Beham, qui pillait sans trop de façons son illustre maître. On trouve, en effet, dans la troisième livraison des *Gravures en bois des anciens maîtres allemands,* par Albert Derschau, un bain de femmes de Beham, où figurent, comme dans la gravure qui nous occupe, six femmes et deux enfants. Tout le groupe de droite est pris sans changement à Dürer; la femme de gauche, dont une jambe est levée, reparaît aussi chez Beham, mais reléguée par lui au second plan. Pour les deux autres figures de femmes, la similitude cesse dans l'exécution, mais non dans la pensée. Beham n'a point

1. Cependant *le Bain d'hommes* et *l'Apocalypse,* qui semblent presque contemporains, sont taillés avec une hardiesse, une sûreté et une fermeté dénotant un graveur déjà fort entendu.

oublié le regard indiscret jeté par un homme sur cette scène de nudité féminine ; exagérant même l'intention légèrement grivoise de Dürer, il place à une fenêtre cintrée un homme, vu en buste, qui se repaît du spectacle offert à ses yeux. Cette planche ne porte pas le monogramme de Hans Beham, néanmoins Derschau a eu raison de la lui attribuer[1] ; elle est tout à fait dans la facture ordinaire du maître, et d'ailleurs nous avons de lui, dans le même recueil de Derschau, une autre planche signée en haut, dans le plafond, cataloguée par Bartsch[2], et qui n'est qu'une édition revue et augmentée de la planche non signée.

Le Bain d'hommes et *le Bain de femmes* de Dürer ne sont pas ses seuls essais en ce genre. La très riche collection du duc de Devonshire, à Chatsworth, possède un dessin à la plume représentant une scène analogue : six femmes nues et un enfant, entassés en un groupe, sont réunis dans une chambre de bain ; l'ensemble de la composition est moins réaliste que dans le dessin de Brême; nous y retrouvons cependant une vieille aux seins pendants, aussi hideuse, quoique moins charnue, que le personnage correspondant de notre *Bain de femmes*. Par compensation, la figure principale qui domine tout le groupe, une jeune femme debout au premier plan, offre des formes et un visage d'une charmante beauté ; la femme assise à gauche sur une dalle est dessinée d'une façon tout italienne[3]. Deux serviteurs apportant, l'un une jatte de lait, l'autre une cruche et deux saucissons à une broche, complètent cette scène de mœurs intimes ; en haut, la date 1516 et le monogramme. Le trait léger, fin et vif de la plume l'emporte de beaucoup sur celui du dessin de 1496.

1. M. Rosenberg (*Sebald und Barthel Beham*, p. 133, n° 16) range cette planche dans les morceaux douteux ou apocryphes.

2. T. VIII, p. 245, n° 167, et Rosenberg, p. 131, n° 271.

3. Au cabinet des Estampes de Berlin, une jolie copie du temps, à la plume, malheureusement endommagée.

Il faut rattacher à ces études de femmes au bain un dessin à la plume de 1516, dont on n'a pas pu encore expliquer la véritable signification. Un homme nu essaye de visser un candélabre dans un socle; autour de lui, quatre femmes nues dans des attitudes différentes. On a supposé, jusqu'ici, que ces cinq personnages concouraient à une même action, d'ailleurs assez difficile à déterminer. Mais en examinant de plus près ce dessin, conservé au cabinet des Estampes de Francfort, on reconnaît aisément que l'homme nu, le candélabre et le socle sont dessinés à l'encre noire, tandis que les quatre autres figures sont à la sépia. Il en ressort que cet homme, le candélabre et le socle ont été ajoutés après coup par une fantaisie de l'auteur, ou plutôt par économie de papier, et qu'ils n'ont aucune connexion avec les autres acteurs de la scène [1]. Si on en fait abstraction, que reste-t-il? Quatre figures de femmes nues, analogues à celles que nous avons rencontrées dans les chambres de bain. Il s'agit donc, ici encore, d'un de ces intérieurs; tout doute disparaîtra, si l'on remarque que les pieds de la femme à gauche, vue de dos, et de celle de droite plongent dans une eau sommairement, mais distinctement indiquée par de rapides traits de plume. Quant à l'objet que tient la femme de gauche et que l'on a pris pour un aspersoir, il n'est autre qu'un de ces balais de bain dont nous avons parlé. Il est à croire que ces figures ont été autant d'études pour le dessin de Chatsworth, qui est de cette même année 1516. La femme accroupie du dessin de Francfort se retrouve, avec quelques changements de posture, dans la composition de Chatsworth, ainsi que la femme au petit balai, inclinée toutefois et plus ramassée dans le dernier dessin. Le même mou-

1. M. Thausing a cru qu'une des quatre femmes, celle de droite, aidait à visser le candélabre; il n'a point remarqué que la main de cette femme est placée derrière le flambeau dessiné postérieurement à cette main qui apparait entre les traits de plume de ce même flambeau.

vement se remarque dans la femme de droite de Francfort et dans l'homme apportant la jatte de lait, de la collection du duc de Devonshire. Le sol des deux scènes est tout à fait semblable, offrant un ou plusieurs de ces hauts degrés ordinaires aux chambres de bain. La facture des deux œuvres est également souple et vive [1].

De la même époque environ et de la même plume, mais dans un moindre cadre et de dimensions plus restreintes, avec l'addition d'une idée poétiquement philosophique, un autre *Bain* de Dürer au British Museum. Une jeune femme, de formes presque aussi belles que celle du dessin de Chatsworth, nue, debout, se regardant dans un petit miroir convexe, brosse une opulente chevelure qui tombe au-dessous des genoux; à gauche, une vieille accroupie, vue de dos, se retournant vers elle; à droite, derrière, la Mort, sous la forme d'un squelette à demi enveloppé d'un suaire, élève le bras pour lui montrer un sablier; dans le fond, une indication de paysage. On sait combien le rapprochement de la vie en sa fleur et de la Mort guettant sa proie, à toute heure et en tout lieu, est fréquent chez les artistes du XVe et du XVIe siècle. Le haut du dessin, en pointe, est encadré d'une bordure de branchages et d'enroulements, tout à fait comme une autre composition, à la plume, qui en est le pendant et qui représente un concert champêtre : deux jeunes femmes assises à terre, jouant l'une de la viole, l'autre de la harpe; derrière elles, un jeune homme, debout, chantant en s'accompagnant de la mandoline; tous les trois en fort jolis et élégants costumes de l'époque (British Museum). Les deux

1. Au même cabinet des Estampes de Francfort, dans un dessin de 1515, qui, selon nous, n'offre qu'un ensemble d'études de nu sans sujet homogène, on voit un homme attaché à un arbre, derrière lui un autre homme penché en avant et la main à terre, une vieille décharnée s'appuyant sur un bâton; puis, à gauche, un homme nu debout, une femme accroupie cachant sa tête entre ses bras posés sur ses genoux, enfin, une femme monstrueusement grosse; ce dernier groupe, les deux femmes surtout, présente des points communs avec les dessins de 1516.

dessins ont été évidemment destinés à quelque orfèvre, pour l'ornementation de deux panneaux de coffret.

Ces représentations de scènes balnéaires n'ont rien qui doive étonner de la part de Dürer. Le bain, au moyen âge et dans les dernières années du xve siècle, jouait un grand rôle dans la vie allemande. Les *Badstuben* (chambres de bain) [1] étaient pour les populations des villes germaniques ce que les bains publics, *balnea,* étaient sous l'empire romain, des lieux de causeries, de rendez-vous, d'amusements divers, de *far niente.* On y mangeait, on y buvait, on y chantait [2]; on y passait de longues heures, on invitait les étrangers à s'y baigner, politesse qui, à Nuremberg, était désignée sous le nom de *Badlade* ou *Verbaden der Leute* (baigner les gens). Après la noce, le marié et la mariée s'y rendaient avec toute leur suite. Les mots *Badegeld* (argent du bain), pourboire donné aux serviteurs, *Badeheller* (liard du bain), distribué par les magistrats aux pauvres pour qu'ils pussent se baigner, attestent que l'usage des bains publics était fort répandu en ce temps.

Il y avait même certains legs dont le montant, après la mort du légataire, assurait gratuitement aux pauvres la jouissance des chambres de bains, à des heures et dans des conditions déterminées; c'est ce qu'on appelait se baigner au nom de Dieu (par cha-

1. On disait encore *Stube,* chambre chauffée, par opposition à *Kammer,* pièce sans feu. (Voy. G.-L. Kriegk, *Deutsches Bürgerthum im Mittelalter.*) Ce mot de *Stube* figure dans trois passages de deux lettres adressées de Venise, en septembre 1506, par Dürer, à Pirkheimer : « Remerciez donc, écrit-il le 8 septembre, votre *chambre* de m'avoir fait saluer. » On n'a pu donner aucune explication suffisante de ce passage ni des deux autres. Hasardons une conjecture : *Stube* ne signifierait-il pas, dans les trois endroits, le salon chauffé où Pirkheimer recevait ses amis? Dürer se rappelait au bon souvenir de ce salon, comme nous dirions : mes compliments au cercle.

2. M. Kriegk cite un dicton caractéristique de la fin du xve siècle : *Aussig Wasser, inne Wein, lasst uns alle fröhlich sein* (De l'eau en dehors, du vin en dedans, soyons tous joyeux).



JEUNE FEMME AU BAIN, SAISIE PAR LA MORT.

British Museum.



CONCERT CHAMPÊTRE.

British Museum.

rité); les fondations de ce genre étaient connues sous le nom de *Seelbaeder* (bains des âmes, pour l'âme du donateur). Les expressions latines *stuba* et *æstuarium* se rencontrent souvent dans les auteurs contemporains. Outre les bains réservés à l'un des sexes, les bains communs étaient fort nombreux; hommes et femmes du peuple s'y baignaient entièrement nus; dans les classes aisées, les femmes portaient une sorte de tablier, les hommes un linge de bain; des spectateurs venaient assister à ces scènes. Bientôt la promiscuité des sexes amena des désordres qui provoquèrent l'interdiction, par les autorités civiles, des bains communs, déjà prohibés par des ordonnances ecclésiastiques. Peu à peu, l'usage de ces bains tomba en désuétude, soit à cause de l'augmentation énorme du prix des bois de chauffage, soit par la crainte de certaines maladies contagieuses, soit encore parce qu'ils étaient devenus des endroits de discussions politiques qui parurent dangereux aux gouvernements. Vers 1500, leur vogue avait cessé presque entièrement[1].

Le mobilier ordinaire de ces chambres de bains comprenait, d'après Kriegk, un poêle à carreaux, des bancs étagés, des baignoires rondes, ce qui prouve que les bains de siège seuls étaient alors usités; une couchette pour le repos après le bain, des baquets et bassins, des éponges, du savon et des peignes; enfin, des verges de branchages aromatiques pour activer la transpiration. On re-

1. Cependant on voit au musée de Bâle un tableau représentant un bain, en plein air, d'hommes et de femmes buvant et chantant, avec la signature *Hans Bock.f.* 1597. — De même, au cabinet des Estampes de Berlin, dans un creux de montagne rocheuse, rempli d'eau, quatre hommes, dont un jouant du violon, et deux femmes se baignant et buvant; deux chérubins du haut du rocher lancent une gerbe d'eau sur les baigneurs; au premier plan, de la bouche d'un mascaron formant fontaine, jaillit une autre gerbe d'eau; en haut, au milieu, un œil-de-bœuf grillé et ces mots au-dessus : *Narrenloch* (trou des fous); en bas, une inscription que nous traduisons littéralement : « Ce dessin n'est pas de la dimension réelle, mais c'est un projet d'après lequel on peut imiter la fontaine et les montagnes. Chez maître Pangratz on en



ÉTUDES DE COSTUMES.

Cabinet des Estampes de Francfort.

trouve dans la gravure et les dessins de notre maître toutes les pièces citées par Kriegk, qui, sans les avoir connus, décrit les bains tels que Dürer les a représentés.

Nuremberg, une des villes les plus riches de l'Allemagne au xv[e] siècle, possédait plusieurs de ces chambres de bains; et Dürer, attentif à saisir toutes les occasions d'étudier le nu, dut se rendre souvent dans ces établissements qui lui offraient une réunion de modèles des deux sexes. Les dessins et les gravures que nous venons de signaler sont autant de témoignages de ces visites. D'ailleurs, bon nombre de peintres-graveurs du même temps exploitèrent au profit de leur art ces *Badstuben*.

En regard de ces études de nu, se place une série de dessins contemporains de curieux costumes. Presque égales aux magnifiques études de Hans Holbein le jeune, conservées surtout au musée de Bâle, ces esquisses à la plume, lavées d'aquarelle, ont un double intérêt; elles témoignent d'une rare habileté de main et reproduisent les modes nurembergeoises d'alors. Dürer conservera toujours ce goût pour le costume qui dénote un vrai sens décoratif; dans ses voyages il aimera à jeter rapidement sur le papier toutes les figures originales qui passeront devant lui, femmes coiffées de bonnets étranges, soldats aux uniformes variés, bourgeois en habits de fête; puis, à l'occasion, il les utilisera pour ses compositions.

trouve de toutes les espèces pour cela; seulement on les réunit et on les arrange selon le besoin. » A la plume, lavé d'aquarelle. Ce projet, de la première moitié du xvi[e] siècle, semble une sorte d'enseigne faite pour maître Pangratz, installateur de bains. Signalons encore (sans parler des scènes bibliques et mythologiques, telles que *Suzanne au bain, Diane et Actéon, la Fontaine de Jouvence,* etc.) un bain de femmes qui se trouve sur le dessus de table peint par Holbein le jeune et conservé à la Bibliothèque de Zurich. Enfin, dans une série de dessins à la plume de forme ronde, représentant les douze mois, le mois de Mai, où figurent des joueurs de cartes et des cavaliers, nous montre dans le fond un bain d'hommes et de femmes prenant leurs ébats (anonyme, vers 1530); musée de Bâle.

Le premier dessin de notre série représente une femme en somptueux équipage marchant vers la droite [1]; la tête est couronnée d'une large natte de cheveux entourée de pierres précieuses; des boucles très frisées tombent le long des joues; le cou est paré d'un collier, les épaules sont nues; une robe de soie bistre, relevée de la main droite, laisse voir une jupe de brocart à riches dessins; la main gauche tient un chapelet; le corsage très bas, la taille haute et les plis droits de la robe ont une curieuse ressemblance avec les modes du Directoire et du Consulat; au second plan, la même figure plus petite, vue de dos, esquissée à la plume. Cette étude de 1495 (Albertine) a servi pour la *Prostituée de Babylone* (B. 73) de l'*Apocalypse*. Ce costume reparaît dans une figure de femme s'avançant vers la gauche, le bras droit soutenant une mante; la coiffure cependant est changée, les cheveux, entourés d'un ruban qui serre le front, sont surmontés d'une espèce de chou, d'où part un long voile tombant sur les épaules; à côté, une charmante et gracieuse figure de Nurembergeoise, avec le haut bonnet doré et des souliers à la poulaine. Ce dessin à la plume porte des traces nombreuses de retouches faites par une main étrangère; sans date, près du bord supérieur un chiffre apocryphe (cabinet des Estampes de Francfort). Le même bonnet si gracieux, que l'on rencontre fréquemment dans l'œuvre de Dürer, se voit dans un autre ravissant petit dessin à la plume, un buste nu de femme, qui a servi sans aucun changement à la jeune dame dans la gravure *le Seigneur et la Dame* [2] : la tête est vue de profil à

1. Voy. *Trachtenbilder von Albrecht Dürer aus der Albertina;* six chromolithographies exécutées par F.-W. Bader à Vienne; texte explicatif de M. Thausing.

2. Bartsch, 94 : « Un jeune seigneur allemand et une dame qui se promènent ensemble dans une campagne, dirigeant leurs pas vers la gauche de l'estampe. On voit dans le fond, à droite, la Mort cachée derrière un arbre, qui semble épier le moment pour les surprendre. Le chiffre ordinaire de notre artiste est marqué au milieu du bas de la planche. » Cette gravure a inspiré un très joli dessin à la plume

gauche; le haut bonnet retient un voile qui recouvre le front et une partie des yeux (Académie de Venise).

C'est ainsi que les femmes de Nuremberg vont à la danse, 1500. Telle est la légende écrite par l'artiste au-dessus d'un dessin du même goût, qui nous montre une jeune femme en costume nurembergeois : haut bonnet collé sur le front avec guimpes emprisonnant le menton, robe verte un peu décolletée, à longue traîne, avec un corsage serré, s'ajustant à une palatine à grandes manches ouvertes; traits du visage fins et gracieux, démarche distinguée, costume élégamment porté; c'est bien en cet appareil que les riches bourgeoises devaient aller aux fêtes de l'hôtel de ville. Une quatrième figure est accompagnée de cette inscription : *Souvenez-vous de moi dans votre empire, 1500; c'est ainsi qu'à Nuremberg on va à l'église.* Une femme, chargée d'une houppelande rose doublée de vert sur une jupe bleue, s'avance dans une attitude recueillie; la coiffe, pareille aux grands bonnets des sœurs de Saint-Vincent-de-Paul, enveloppe une tête remarquable par une expression de piété naïve[1]. Dürer a placé cette figure dans sa gravure sur bois le *Mariage de la Vierge*[2] (B. 82).

de Baldung Grien (voy. *Catalogue de l'Exposition de dessins de maîtres anciens), la Dame et la Mort* (collection de M. Mitchell), ainsi qu'un dessin daté 1513 d'un maître anonyme de l'École de Nuremberg (cabinet des Estampes de Berlin). — D'un sujet galant, dans l'esprit du *Seigneur et la Dame,* Dürer a fait un dessin d'une plume un peu forte, qui, de la collection de M. Robinson, a passé au cabinet des Estampes de Berlin; à gauche, un homme assis à terre, tenant une femme enlacée, semble causer avec un homme d'armes appuyé sur un objet indéterminé; à droite, entre eux, un petit chien aboyant.

1. A l'Université d'Erlangen, on a, de la fin du xv[e] siècle, un bon dessin à la plume, d'un anonyme : une femme en costume nurembergeois du dimanche, coiffée d'un joli bonnet, tenant un chapelet. Dürer le connaissait peut-être.

2. Des copies de ce dessin (dont l'original est à l'Albertine, ainsi que le précédent) se trouvent au British Museum, au musée de Bâle, chez MM. Malcolm, Russel, Robinson et feu M. Bale de Londres. Albert Glockenton a pris cette charmante figure à Dürer pour la placer dans une gravure sur bois, coloriée, représentant deux femmes à l'église; signée et datée 1531. (Cabinet des Estampes de Dresde.)

Un cinquième dessin nous présente la ménagère nurembergeoise dans son costume d'intérieur, une serviette à la main, avec un large bonnet cachant les cheveux, une pèlerine rose sur un corsage vert à longues manches, un tablier blanc, et une aumônière au côté (Albertine); notre maître y a ajouté ces mots explicatifs : *C'est ainsi qu'on est dans les maisons de Nuremberg*. La bibliothèque Ambrosienne conserve une seconde édition de ce costume; mais la figure, toute différente, est un portrait exact, finement exécuté, d'Agnès Frey [1]. On trouve encore le même personnage soutenant de ses bras un enfant nu, qui, debout sur un tronc d'arbre coupé, joue avec une pomme (collection Bodléienne d'Oxford). Ce joli dessin, daté 1502, est un des nombreux échantillons de la manière familière et naïvement charmante de Dürer, quand il nous montre la Vierge et l'enfant Jésus. Certes, notre maître donne quelquefois à la mère du Christ l'attitude divine et la solennité mystique, mais il se complaît davantage à la montrer sous une apparence terrestre, comme une mère tendre, simplement aimante et n'ayant rien de céleste. Cette mère affectueuse et caressante, plus humaine que divine, reparaît souvent de 1501 à 1503; ainsi, une

1. Voy. Thausing, *Trachtenbilder*, etc. — Dans la collection de M. Destailleurs, un buste de femme en costume nurembergeois, ressemblant également beaucoup à Agnès Frey; à côté, à gauche, deux têtes de jeunes femmes vues de profil; à droite, la Mort, sous la forme d'un squelette vaguement indiqué, qui paraît étendre les bras comme pour envelopper le groupe, et rappelle de près le mouvement du sauvage dans les *Armoiries à la tête de mort* (B. 101); trois têtes d'hommes dont l'une imberbe, d'un type féminin, avec une coiffure qui semble faite de plumes de paon; les deux autres fortement barbues, placées à côté et au-dessus des têtes de femmes; au verso, une toute petite figure, sorte de hallebardier vêtu de peaux de bêtes. Que veut dire cet assemblage confus de têtes? Évidemment la pensée de ce dessin à la plume est restée indécise et obscure; peut-être doit-on voir ici une de ces leçons de philosophie funèbre, comme nous en avons déjà rencontré, la Mort épiant la beauté, la jeunesse et la force; peut-être aussi était-ce la première idée d'une composition fantaisiste dans le genre de cette armoirie que nous mentionnons; dessin en tout cas très ferme, très libre et de la meilleure manière de Dürer.

Vierge avec Jésus, 1501 (British Museum) et une tête de Madone, type noble et doux, au fusain, 1503 (collection de M. de Franck, à Gratz)[1]. De la même année, une tête de Vierge à la bouche pincée, les coins des lèvres relevés, les yeux baissés, pleine de maniérisme et exprimant désagréablement le sentiment de piété que l'artiste a voulu rendre; au fusain sur papier à fond rougeâtre couvert d'un ton d'aquarelle jaune vert (cabinet des Estampes de Berlin); et une Marie sur un banc de gazon, revêtue d'une robe aux amples draperies qui retombent sur le sol; elle tient dans ses bras le divin Enfant; plume, 1503 (British Museum). Le groupe est dessiné d'après des mesures géométriques, comme l'attestent certaines lignes destinées à régler les mouvements des figures. La tête de la Vierge est d'une expression jeune et charmante; le costume est enlevé avec une vivacité et une délicatesse qui placent cette rapide esquisse au rang des plus aimables productions du maître.

Une composition plus importante, où la Vierge encore joue le rôle principal, est une Sainte Famille dans un paysage semé de fleurs et d'animaux; aquarelle relevée de plume, ravissante et tout en tons clairs, bien connue par les reproductions d'Ægidius Sadeler et de Pilizotti (Albertine) et dont le premier projet, à la plume, un peu différent, a passé de la collection Denon à la famille Hausmann-Blasius; l'anatomie très imparfaite du renard et du caniche placés aux pieds de la Vierge permet de croire que l'œuvre, antérieure au voyage en Italie, remonte aux environs de 1500. D'une date un peu postérieure, un buste de Vierge, de trois quarts à droite, penchée en avant comme pour mieux voir l'enfant Jésus qui, dans la composition définitive, aurait figuré aux pieds de la mère; au fusain sur papier rougeâtre; dessin assez effacé, et dont Dürer s'est souvenu neuf ans plus tard pour la *Vierge assise au*

1. Voy. Thausing, p. 244.

pied d'une muraille[1]*;* monogramme et 1505, à droite (British Museum).

Dürer, qui sait déjà traiter avec tant de science la figure humaine, montre encore une étonnante inexpérience dans le dessin de certains animaux, notamment dans celui du cheval. Mouvements contre nature, proportions inexactes, jambes en bois, expression naïvement bizarre, tels sont les défauts ordinaires des chevaux de notre maître avant 1506. Il est évident que Dürer, le naturaliste par excellence, pas plus d'ailleurs qu'aucun des artistes contemporains, n'avait encore étudié le cheval d'après nature. Travaillant de souvenir, il ne pouvait saisir les allures naturelles et vraies de l'animal. Le fait-il galoper ? il lui serre l'une contre l'autre les jambes de derrière, contrairement aux lois les plus élémentaires de l'anatomie; il lance en l'air les jambes de devant, qu'il replie à partir du genou par un effort des plus violents. Le cheval est-il représenté immobile? il demeure raide et comme inanimé. Plus tard, lorsque Dürer aura admiré en Italie les formes élégantes et le mouvement aisé des coursiers antiques ou de ceux de la Renaissance, lorsqu'il aura vu de plus près le modèle vivant, qu'il lui aura appliqué la science des mesures proportionnelles, il corrigera les défauts de sa première manière et dessinera le cheval aussi bien que l'homme[2]. Mais il n'en est pas encore là,

1. Bartsch, 40 : « *La Vierge assise au pied d'une muraille.* — La muraille est à la droite de l'estampe. La Vierge a sur ses genoux l'enfant Jésus, qui tient une pomme de la main gauche. On remarque une bourse et un trousseau de clefs pendu à la ceinture de la Vierge. Le fond à gauche offre la ceinture d'une ville. L'année 1514 et le chiffre de Dürer sont marqués sur la muraille, près du bord de l'estampe, vers le milieu de la droite. Cette estampe est une des plus terminées de l'œuvre de Dürer. »

2. Voy. Thausing, 242. Dürer avait l'intention de faire un traité sur les proportions du cheval. Voy. dans Zahn (*Jahrb. f. Kunstw.*, 1, 12, *Autographes de Dürer au Musée britannique)*, le programme d'un grand travail sur les connaissances d'un peintre; un projet sommaire de ce programme est indiqué sur le dos d'une feuille avec des dessins géométriques : « des mesures du corps humain, des mesures du cheval,

témoin plusieurs morceaux de ces années : le *Rapt*[1], à la plume et lavé en partie d'aquarelle, 1496 (cabinet des Estampes de Berlin); un cheval de 1503, de formes antiques assez germanisées, d'une jolie plume, dans un des portefeuilles de l'Académie de Venise[2], et un lansquenet portant l'armure allemande, montant un cheval alezan clair, les chairs et le casque d'un même ton roux, l'armure d'un bleu exagéré qui cherche à rendre la teinte de l'acier; sur le casque, les lettres W. A. (Albertine); à l'aquarelle relevée de plume, daté 1498.

De ces études, la plus importante est le *Rapt*, qui a pour cadre un gracieux paysage avec rivière et château féodal dans le fond, et une forêt à gauche; sur le premier plan, un jeune cavalier, richement vêtu, brandissant un fouet, enlève, au galop de son cheval, une femme dont la robe couvre les flancs de l'animal; un caniche à demi tondu court en avant du couple en aboyant[3]. Ce groupe[4] se retrouve, sans changement, sur une des trois gravures au burin divisées en six feuilles, du maître P. P. W.[5] représentant des épisodes de la guerre de Maximilien contre les Suisses, en 1499. Les Nurembergeois, qui prirent une grande part à cette guerre, étaient commandés par Pirkheimer.

Quant au lansquenet à l'armure allemande portant la longue hallebarde, il est intéressant à plus d'un titre. On le reverra

des mesures de l'architecture, de la perspective, des lumières et des ombres, des couleurs, pour égaler celles de la nature ».

1. Cat. Posonyi, n° 308.

2. Le cheval, de formes longues, en mouvement, est tourné de profil à gauche; la jambe gauche de devant et la jambe droite de derrière sont levées; le genou de celle-ci est mal emmanché et présente l'aspect d'un crochet.

3. Un dessin, attribué à Martin Zasinger et conservé au cabinet des Estampes de Berlin, reproduit assez fidèlement ce *Rapt;* derrière le groupe, un autre couple à cheval; à la plume sur fond de bistre.

4. Un groupe analogue figure dans le fond de l'*Adoration des Mages* de 1504, aux Offices.

5. Passavant, II, 159 et 160.

dans plusieurs compositions du maître : après 1500, dans le Chevalier d'un volet du tableau d'autel de Paumgærtner (Pinacothèque de Munich); en 1502, dans le triptyque de la *Crucifixion* (chez l'archevêque de Vienne) ; en 1508, dans le *Saint Georges* (B. 54) où il se présente de dos ; en 1513, dans l'admirable gravure le *Chevalier, le Diable et la Mort* (B. 98), où Dürer, sans le modifier, l'a placé sur un cheval qu'il emprunte au Colleone de Verrocchio ; la monture du même lansquenet reparaît, aussi peu étudiée, dans le *Saint Eustache* (B. 57)[1].

Cette même inexpérience, cette même gaucherie dans les mouvements du cheval se manifestent, mais avec une science plus marquée de la forme, attestant de patientes études[2], dans un dessin de 1505 représentant un Tartare en selle, retournant la tête vers un petit cavalier armé d'une lance, placé dans le fond ; l'attitude de l'homme rappelle celle du *Petit cheval* (B. 96) ; la monture ressemble au *Grand cheval* (B. 97); à la plume (musée du Louvre).

Aussi mal dessinés sont les deux chevaux assaillis par deux lions et deux lionnes. Quoique les chevaux soient d'un type antique, l'anatomie des jambes est tout à fait défectueuse; le combat d'ailleurs est présenté d'une façon si maladroite qu'un des deux

1. Ce dessin est accompagné de ces mots : *Voilà quel était alors l'équipement usité en Allemagne 1498*. Une inscription de ce genre : *L'an 1372 après la naissance du Christ on a ainsi combattu à cheval,* se trouve sur un croquis à la plume du British Museum, représentant un cavalier et son cheval tout bardés de fer, le cavalier s'apprêtant à décharger un coup vigoureux; sur la même feuille une ceinture de natation avec attaches et tuyau assez compliqués : « Ceci, écrit Dürer, est une ceinture avec laquelle on nage dans l'eau; on l'attache sous les aisselles. » Au verso, deux cavaliers armés de toutes pièces, se chargeant; étude faite, comme la précédente, au point de vue spécial des armures; au haut, la même ceinture qu'au recto, sous une autre face, et ces mots : *Ceci est un..... que l'on gonfle pour nager à travers un large espace d'eau.*

2. Il est à remarquer que, même après ses longues études sur l'anatomie du cheval, Dürer donne encore parfois à cet animal des mouvements très arbitraires, comme dans un cavalier tartare tenant un arc tendu, et dont le cheval est couvert

chevaux semble prêt à avaler un des lions; sur la même feuille, à gauche, plus haut, un taureau poursuivi par un dogue; plus haut encore, un lion pressant un cerf qui s'enfuit; au milieu, un loup enlevant un agneau, et un taureau attaqué par un chien; le taureau, par suite des divers *repentirs,* paraît avoir deux arrière-trains; les têtes des animaux sont d'une expression presque bouffonne; plume très fine, mais un peu sèche; en bas, le monogramme et la date 1505; gravé par Strixner (cabinet des Estampes de Munich). Enfin, un charmant dessin à la plume : un groupe de trois cavaliers se concertant; ils portent des costumes à peu près semblables et des coiffures différentes, l'un, un léger turban enroulé; l'autre, un bonnet pointu; le troisième, un feutre dont le bord antérieur est levé et le bord postérieur abaissé. Leurs montures sont couvertes de housses pendantes à glands; celle de gauche est encore d'un mouvement conventionnel, ses jambes de devant sont en bois; celle de droite, au contraire, est d'une allure tout à fait libre et d'une élégante désinvolture (Musée du Louvre, collection His de la Salle)[1].

d'une housse richement brodée; à la plume; 1517 (musée du Louvre). Ce dessin n'est pas sans parenté avec une petite gravure sur bois dont on ne connaît que deux épreuves, l'une chez M. Mitchell, l'autre chez M. Cornill : un Turc galopant vers la droite, portant sur ses épaules un carquois rempli de flèches; terrain semé d'herbes, avec un tronc d'arbre; la tête du cheval rappelle par sa lourdeur celle de la monture du *Petit Courrier* et du *Grand Courrier* (B. 80, 81). Cette gravure ne peut être que de Dürer ou d'après lui. L'exemplaire de M. Mitchell est un feuillet détaché d'un livre. De 1517, à la plume, un autre Turc à cheval galopant, lançant une flèche (Ambrosienne).

1. Reproduit dans Émile Galichon, *Albert Dürer, sa vie et ses œuvres,* p. 9.



SÉRAPHIN JOUANT DU LUTH

Collection de M. W. Mitchell.



IV

SÉRAPHIN JOUANT DU LUTH. — SUJETS MYTHOLOGIQUES.
ÉTUDES DE FEMMES NUES. — INFLUENCE DE JACOPO DE BARBARJ.
ADAM ET ÈVE. — APOLLON ET DIANE.

En 1497, Dürer donne un de ses plus beaux dessins, à la pointe d'argent avec rehauts blancs sur papier bleuté : un séraphin aux larges ailes déployées, debout, de face, la tête inclinée à droite, pince, d'une main pleine d'énergie nerveuse, les cordes d'un luth appuyé sur une balustrade ; le visage imberbe est d'une forte ossature, le regard profond suit avec une attention inquiète les vibrations du luth ; de petites boucles de cheveux, nouées avec un mouchoir roulé, se dressent drues et vivantes sur un front élevé ; les draperies de la robe tombent en plis aisés et flottants; la figure grave, austère, porte l'empreinte d'un ascétisme tourmenté. Tout parle et vibre dans ce dessin très fini, quoique d'une large facture et d'allure michelangesque (collection de M. Mitchell). Nous y voyons, avec M. Thausing, une étude pour un des archanges de l'*Apocalypse,* dont les gravures sur bois furent faites en 1497 et publiées l'année suivante[1].

D'une exécution plus minutieuse, sur même papier, une tête

1. Mais il est impossible d'accepter l'étrange hypothèse de M. Thausing, qui veut voir dans cette figure un portrait de Hans Frey, beau-père de Dürer, sans autres raisons que le goût bien connu de Frey pour la musique.

de saint Jean-Baptiste, presque aussi grande que nature ; la tête coupée est déposée dans un plat, sur le rebord du mur de la prison ; à gauche, une fenêtre grillée ; à droite, un coin de perspective sur un paysage orageux. La vie vient de quitter les yeux entr'ouverts ; le dernier soupir s'exhale des lèvres tuméfiées ; les longs cheveux et la barbe qui entourent le visage débordent du plat. Étude dramatique d'un réalisme saisissant (collection Bodléienne d'Oxford), rappelant la tête de saint Jean, dans l'*Apocalypse* (B. 61).

De 1500, un dessin à la plume lavé à la sépia (collection du grand-duc, à Darmstadt), *Hercule combattant les oiseaux du lac Stymphale,* projet d'un tableau dont la destinée a été des plus aventureuses [1]. Le jeune demi-dieu s'avance d'un pas rapide, prêt à lancer ses flèches meurtrières contre les oiseaux malfaisants, qui cependant n'ont rien de bien terrible et voltigent sous la forme de petits dragons ailés, aux bustes de femme, avec de jolies têtes, dans un paysage de fantaisie poétiquement conçu, représentant un lac bordé de vertes montagnes, au milieu duquel s'élève une forteresse [2]. Bien qu'empruntée à la fable grecque, cette composition n'est guère antique. L'Hercule, nu, est d'un type tout allemand qui n'est pas sans ressemblance avec celui de la belle figure de Dürer peinte par lui-même [3]. Cet Hercule germanisé montre com-

1. Ce tableau, primitivement dans la galerie de Schleisheim, passa de là au château de Nuremberg, où il fut enseveli sous d'épaisses couches de poussière; on le considérait comme tout à fait perdu. Le professeur Bergau, de Nuremberg, en jugea autrement, et, grâce à ses efforts, le tableau fut transporté naguère dans l'atelier de réparation de la Pinacothèque de Munich. Il en est revenu en parfait état; un simple nettoyage a rendu cette belle œuvre aux admirateurs de Dürer.

2. Dürer, qui a souvent traité différents sujets empruntés à la légende d'Hercule, dessine à la plume le demi-dieu, nu, appuyé sur sa jambe droite repliée, l'autre tendue, assenant un coup de massue au dragon ailé ; monogramme (cabinet des Estampes de Berlin ; cat. Posonyi, n° 316) ; reproduit dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XVI, p. 437.

3. Voy. Prof. R. Bergau, *Studien zur Kunstgeschichte Nurnbergs; ein wenig beachtetes Gemaelde von A. Dürer* dans le *Korrespondent von und für Deutschland.*

ment Dürer concevait la mythologie classique. N'ayant sous les yeux ni les monuments de l'ancienne Grèce que les réfugiés de Byzance avaient apportés en Italie, ni les trésors exhumés par les Médicis et les autres amis de l'art, ni les travaux inspirés par ces chefs-d'œuvre, Dürer traitait la légende païenne avec une excessive indépendance. Les humanistes allemands qui avaient franchi les Alpes rapportaient de l'Italie le goût de l'antiquité, mais ils ne pouvaient faire connaître à Nuremberg des modèles qui eussent pénétré directement les artistes d'un sentiment vrai de l'art classique. Tout au plus introduisaient-ils dans l'Allemagne du moyen âge quelques spécimens, quelques copies plus ou moins fidèles des œuvres de la Renaissance. Les rapports commerciaux, quelque actifs qu'ils fussent déjà, ne pouvaient seconder que faiblement cette influence très indirecte de l'Italie sur l'Allemagne. Il fallait, pour que la Renaissance conquît l'art du Nord, que les artistes germains vissent de leurs propres yeux les richesses amoncelées dans la Péninsule. Dürer n'avait donc à sa disposition que des échantillons très insuffisants du grand art. Quelques gravures, les menus fragments ou copies d'œuvres italiennes[1], les conversations savantes et enthousiastes des humanistes, enfin les exemples et les conseils d'un peintre vénitien[2], tel était, en somme, le bagage antique de notre maître avant et vers 1500.

Peut-être est-ce à l'un de ces entretiens avec quelques humanistes nurembergeois que Dürer dut la première idée de sa bizarre allégorie de Mercure considéré comme père de l'éloquence[3]. Le

1. Les humanistes et les riches banquiers, Pirkheimer, Imhof, Schedel, etc., possédaient des œuvres d'art classique; les Fugger, d'Augsbourg, en avaient formé un véritable cabinet.

2. Jacopo de Barbarj. — Voy. sur les rapports de Dürer avec ce maître, p. 66-76.

3. La bibliothèque de Munich possède un curieux manuscrit (Cod. lat. 716) de 348 feuilles enrichies de dessins, de gravures sur métal et sur bois, ayant appartenu

dieu s'élève sur un nuage vers une étoile qui brille au-dessus de lui; il est vêtu d'une robe violette doublée de jaune, sans manches; la tête est coiffée d'un casque fantastique avec une visière démesurée et des ailes terminées par une queue d'oiseau, semblable aux casques que l'on trouve dans l'œuvre de Mantegna et de ses successeurs; les jambes sont nues, les pieds empennés; de la main gauche il montre le ciel; la droite tient le caducée[1]; la tête se retournant laisse échapper de la bouche des chaînes d'or qui vont s'attacher aux oreilles de quatre personnages appartenant à différentes classes de la société : une femme légèrement vêtue, un guerrier armé, un docteur en toge de pourpre et un bourgeois vieux et barbu; la femme suit docilement, les trois hommes semblent lutter contre le pouvoir du dieu; au-dessus des quatre figures on lit les vingt épithètes grecques du dieu aux multiples attributs; aquarelle relevée de plume (collection Ambras, Vienne)[2]. Les fables de la vieille Gaule représentent ainsi le dieu indigène de l'éloquence, Ogmius, attirant les auditeurs par des chaînes d'or qui partent de sa bouche.

Ce singulier Mercure est encore moins classique que l'*Hercule du lac Stymphale*. Les maîtres italiens traitaient tout autre-

à « Hermanus Schedel, Nurembergensis, artium utriusque medicinæ doctor ». Le manuscrit est en partie de la main même de Schedel; le savant auteur de la *Cronica Mundi* y a réuni un grand nombre d'anciennes inscriptions et quelques notices sur de vieux monuments. Au folio 38 on trouve un Mercure ailé avec ces mots : « Artium mentis, ingenii facundiæque pater, alme Mercuri, viarum itinerumque optime dux. » La figure est semblable à celle du Mercure de notre maître. (Voy. A. Springer, *Vorbilder von zwei Dürerschen Handzeichnungen in der Ambraser Sammlung; Mittheilungen der K. K. Centralcommission,* VII, 80, et O., Jahn, *Aus der Alterthumswissenschaft,* p. 346.)

1. Une copie de ce dessin au British Museum.

2. On trouve un Mercure analogue, de dimension plus petite, gravé sur bois dans les *Inscriptiones sacrosanctæ vetustatis* du mathématicien Petrus Apianus, imprimées à Ingolstadt chez l'auteur, 1534 (*Mittheilungen der. K. K. Centralcommission,* VIII, p. 127).

ment les divinités du paganisme grec. Faut-il cependant regretter qu'à cette époque Dürer n'ait point été mis en communication plus immédiate avec leur art? Nous ne le croyons pas, quelque profit qu'il eût pu tirer de relations plus étroites avec les hommes de la Péninsule. Au moment précis de son développement, l'esthétique transalpine aurait pu interrompre ou déranger le cours naturel de ses aspirations, jeter quelque confusion dans son esprit et mêler dangereusement à son individualité puissante un élément étranger. Dans un commerce trop direct avec l'Italie, en présence des révélations d'un art nouveau, il eût risqué de compromettre ses qualités natives. Plus tard, lorsque, arrivé à son apogée, il ira à Venise, la contemplation des chefs-d'œuvre étrangers ne pourra exercer sur lui qu'un effet salutaire; il ne prendra aux artistes italiens que ce qu'il voudra et ce qui suffira pour le compléter; il adoucira, par leurs exemples et leurs leçons, la rudesse de son style; il les étudiera non en élève, mais en maître. Jusque-là il se contente d'emprunter aux sources du midi des sujets de compositions; ce qu'il voit surtout dans les scènes mythologiques, c'est une occasion de satisfaire la mode du temps, très portée vers les choses de l'antiquité, et de s'exercer à l'étude du nu. Les héros des légendes grecques, les Orphée, les Hercule, les Bacchus, se prêtent merveilleusement à son goût pour l'anatomie. C'est à ce point de vue, et sans aucun souci de la vérité classique, que Dürer traite les fables de la Grèce. Parmi ces compositions, signalons encore l'*Arion* de la collection Ambras à Vienne, dessin à la plume légèrement lavé; le chantre harmonieux est couché sur un monstre marin aux écailles multicolores, pourvu d'immenses nageoires et armé de défenses colossales, nageant à la surface d'une mer bleue faiblement ébauchée. Arion tient sa harpe de la main gauche et de la droite se cramponne à la tête de son sauveur; le corps robuste est jeune et beau, la tête couverte de longs cheveux reste gracieuse, malgré l'expres-

sion d'un sentiment de crainte; la bouche est entr'ouverte : Arion achève le chant auquel il doit son salut. On lit sur le dessin :

Pisce super curvo vectus cantabat Arion[1].

Une *Vénus sur un dauphin,* à la plume, monogramme et 1503, (Albertine), peut être mise à côté de l'*Arion*. La déesse, à cheval sur le monstre, tient les rênes d'une main et de l'autre élève en l'air une corne d'abondance d'où sort l'Amour, les yeux bandés, l'arc tendu ; le type de Vénus est massif et lourd, de formes saillantes et rebondies, la tête petite et ronde aux joues bouffies, le cou d'une attache solide, les épaules dégagées et tombantes, le dos bombé, les bras forts et les mains grandes, le bas du corps charnu à l'excès. Dürer semble avoir songé moins à la gracieuse déesse de Cythère qu'à la Vénus créatrice et féconde, l' « Alma parens » du genre humain, ce qui ressort du reste de l'ensemble de la composition : la fille de l'onde amère sème l'abondance en promenant l'Amour à travers le monde[2]. Nous retrouvons souvent dans la première période de Dürer ce modèle féminin plus puissant qu'élégant ; la *Grande Fortune* (B. 77), entre autres, est parente de cette Vénus dont elle exagère encore les formes plantureuses et quelque peu communes. Mais la vulgarité du modèle est rachetée dans le dessin de 1503 par la vivacité et la finesse de la facture.

Tout épaisse qu'est cette Vénus, l'anatomie de son corps accuse une science plus avancée que deux autres dessins de 1501 et de 1503. Le premier, avec cette épigraphe : « *J'ai dessiné ceci* (*Dz hab ich gefezirt*) », représente une femme nue à demi couchée sur

1. Le manuscrit déjà cité de la bibliothèque de Munich contient un Arion, avec le même vers, analogue, sauf de légers changements, à celui de Dürer, et lui ayant assurément servi de modèle. — Une copie du dessin de notre maître au British Museum, une autre au musée de Hambourg.

2. Au musée de Bâle, une copie contemporaine de cette Vénus.

le sol, le buste s'appuyant sur un banc de verdure, le coude replié et soutenant la tête vue de profil; la jambe gauche est emprisonnée et comme écrasée sous la jambe droite d'une longueur exagérée; l'une et l'autre sont mal attachées au corps; le buste cependant est charmant, d'un modelé fin et étudié; la tête repose très gracieusement sur un bras mal dessiné (Albertine). C'est évidemment d'après cette étude qu'a été gravée sur bois la petite Ève couchée, cataloguée par Passavant sous le nº 221 [1]. Mêmes défauts dans le dessin à la plume de 1503, dont le sujet est bizarre et difficilement intelligible (collection Bodléienne d'Oxford) : une femme nue, à peu près dans la même pose que la précédente, regarde le spectateur; derrière elle, une autre femme nue agenouillée, d'un embonpoint repoussant, la montre du doigt et s'apprête à la battre de verges; la figure couchée est maigre, décharnée, les seins pendants; Dürer, mécontent avec raison de l'attache des hanches, a voulu y pratiquer quelques retouches, sans beaucoup de succès; on voit la trace très marquée de ces corrections successives, comme si une main impatiente s'était efforcée en vain de tirer parti d'une posture trop difficile à rendre. Antérieure de peu d'années à ces dessins, et comme eux prétexte aussi à études de femmes nues, une allégorie absolument énigmatique : sur le premier plan, offrant une rive, entre deux arbres dont un, celui de gauche, est un saule, trois femmes nues; l'une, à droite, étendue sur le sol, enveloppée de draperies légères, accoudée, songeuse, coiffée d'un casque ailé, semble diriger du doigt un plateau qui flotte sur l'eau; à ses côtés, la seconde femme s'appuie sur la main gauche et de l'autre raille sa compagne si absorbée, avec un geste qu'accentue l'expression ironique de la physionomie; tout à gauche enfin, la troi-

1. Ce petit bois se trouve en regard d'un Adam (très probablement exécuté d'après « le long homme nu », daté 1501, catalogué sous le nº 29 de l'inventaire Imhof), dans l'ouvrage de Derschau.

sième, accroupie au pied du saule, dans une posture contrainte, montre de la main, d'un air assez difficile à définir, un groupe de trois jeunes femmes, celle du milieu nue, les deux autres en tunique flottante, qui arrivent portées sur un dauphin, et tenant les coins d'une voile que gonfle la brise ; au fond, minutieusement détaillée, la perspective du château de Nuremberg baignant dans une rivière étroite qui serpente ; au premier plan, à droite, sur le bord, un petit Amour ; plus loin, sur l'eau, une nacelle en treillis avec un crâne antique de cheval, portant deux Amours et contournée d'une banderole où on lit ces mots : *Pupilla Augusta,* en sens inverse, ce qui indique, ainsi que le monogramme dont le D est aussi retourné, que nous avons là une étude pour gravure ; la date 1516 est apocryphe (château de Windsor). Composition charmante, par le paysage qui lui sert de décor, mais dont les figures sont très défectueuses de proportions et d'anatomie, surtout quant aux jambes [1].

On sait cependant que, même avant cette époque, Dürer s'était attaché à l'étude du nu ; ses œuvres, les *Bains de femmes* surtout, en fournissent plus d'un témoignage. Nous sommes d'ailleurs renseignés sur ce sujet par un curieux passage d'un des projets de préface composés par Dürer pour son *Traité des proportions du corps humain* [2]. « Je n'ai trouvé, dit Dürer, personne qui ait rien écrit sur les mesures du corps humain, excepté un homme nommé Jacobus, né à Venise, peintre gracieux. Il me fit voir un homme et une femme qu'il avait faits d'après certaines mesures; à

1. M. Thausing (p. 213-216) s'est livré sur ce dessin à des interprétations aussi ingénieuses qu'arbitraires.

2. Ces projets sont nombreux; il y en a quatre à la bibliothèque de Dresde; le fragment que nous citons est emprunté au manuscrit du British Museum. La préface définitive qui se trouve en tête du livre, dédié à Pirkheimer, est datée de 1528. (Voy. le travail de Zahn sur les autographes d'Albert Dürer conservés au musée Britannique dans *Jahrb. für Kunstw.* 1re année, livraison 1, p. 14.)

cette époque il m'eût été moins à cœur de voir un royaume inconnu que de connaître ses théories. Et si je les possédais, je les ferais imprimer en son honneur, dans l'intérêt de tous. Mais j'étais à cette époque très jeune et je n'avais jamais entendu parler de ces choses-là. Cependant, comme l'art m'a été très cher, je me mis dans l'esprit d'arriver à un semblable résultat. Mais ledit Jacobus ne voulut pas m'expliquer bien clairement son système, ce que je remarquai aisément. Alors je pris mes propres œuvres, je les plaçai devant moi, et je me mis à lire Vitruve, qui a un peu écrit sur les mesures du corps humain. C'est donc dans ou d'après ces deux hommes que je pris mon point de départ, et selon mes projets je poursuivis mes recherches jour par jour. » Ces quelques lignes, dans lesquelles on trouve toute la chaleur juvénile de Dürer, montrent à quel point l'étude mathématique des proportions du corps humain le sollicita dès sa première jeunesse ; il se passionne pour ces mesures théoriques ; les deux figures que lui a montrées Barbarj sont pour lui une véritable révélation dont il parle avec un ardent enthousiasme : « Il m'eût été moins à cœur de voir un royaume inconnu que de connaître ses théories. » A partir de cette rencontre, Dürer dessinera sans cesse de nombreuses figures d'après les mesures proportionnelles que lui a suggérées Barbarj.

Nous ne savons à quelle date précise il fit sa première académie d'après ces théories ; il est probable que ce fut peu de temps après sa rencontre avec Jacopo en 1494[1] ; toutefois le *Bain de femmes* de 1496 reste entièrement étranger à tout canon proportionnel. En tout cas, le British Museum possède une femme nue dessinée selon ces principes, portant la date 1500. Comme toutes les études analogues, elle est faite au trait ; le fond est couvert

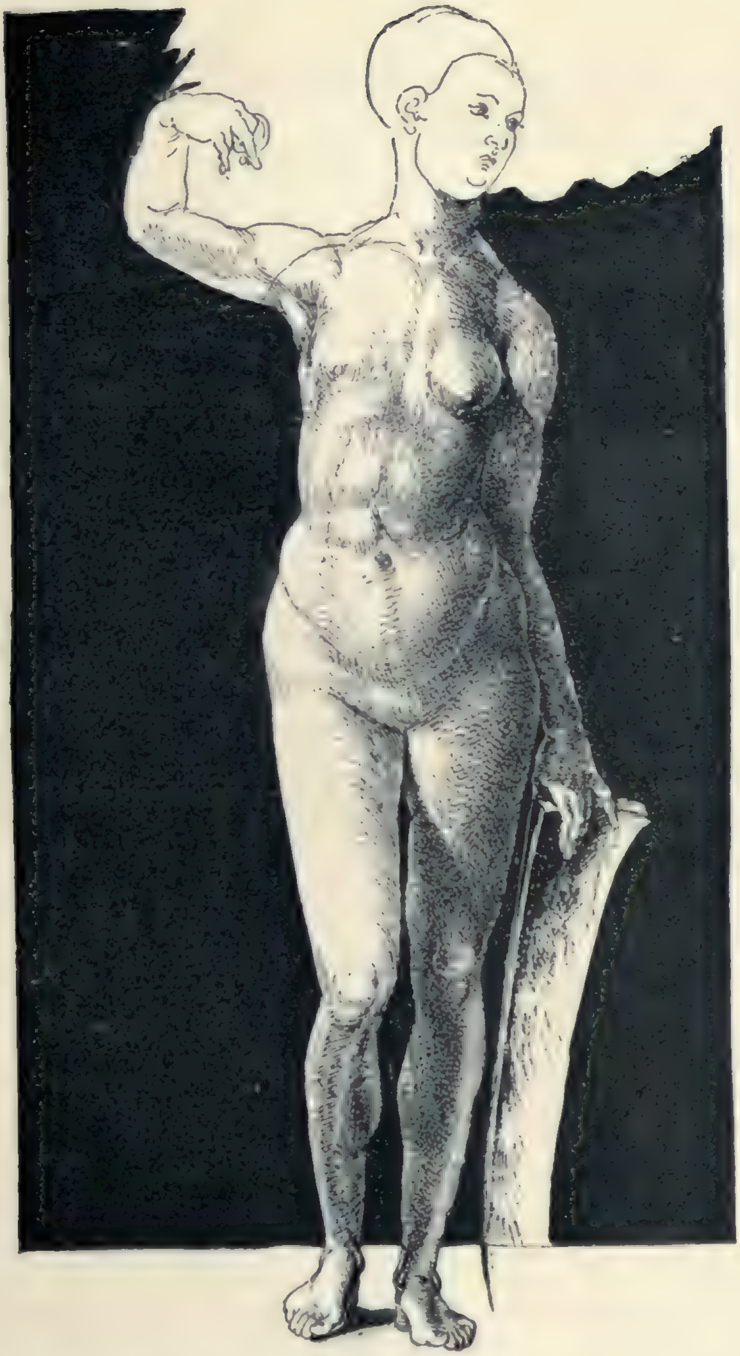
1. Voy. nos *Notes biographiques sur Jacopo de Barbarj*, dit le maître au Caducée, p. 14 et suiv.

de hachures vertes; au dos de la feuille la figure est reproduite avec les divisions géométriques. D'autres figures, dans des attitudes variées, se détachant tantôt sur la feuille blanche, tantôt sur des fonds plus ou moins clairs, et offrant ainsi différentes valeurs de lumière et d'ombres, se trouvent à l'Albertine, au cabinet des Estampes de Dresde, au British Museum, au Louvre [1], chez M. Mitchell, etc.

Un beau spécimen de ces études est une jeune femme nue, à la plume (cabinet des Estampes de Berlin); le bras droit est relevé, la main gauche s'appuie sur un écusson; le corps, très finement modelé, ressort vigoureusement sur un fond noir à l'encre de Chine; la tête et le bras droit, légèrement esquissés, sont, ainsi que les pieds, en dehors du fond noir; au verso, la même figure décalquée au trait, avec de nombreuses mesures; une ligne verticale partant de l'occiput rejoint le bas du pied droit, elle sert de directrice au dessin; la région de la poitrine, y compris l'attache du bras droit, est enfermée dans une circonférence; les globes des seins sont indiqués par de petits cercles; les autres parties du torse portent également des lignes et des arcs de cercle [2]. Par cette suite patiente d'essais théoriques, Dürer, prenant pour base de son travail ses propres œuvres, le souvenir des deux dessins de Barbarj et les préceptes de Vitruve, veut arriver à établir un canon du corps humain et de ses mouvements. Les résultats de ce long et pénible labeur sont consignés dans les *Quatre livres du traité des proportions du corps humain,* dont Dürer s'occupa jusqu'à la fin de sa vie. Peut-être consacra-t-il une trop grande partie de son

1. La figure d'homme nu, au Louvre, a été utilisée en sens inverse dans le *Traité des proportions du corps humain,* t. IV, p. 114.

2. Cat. Posonyi, nº 352; cette figure appartient évidemment aux premiers temps de Dürer; les jambes et les pieds ont quelques analogies avec les parties correspondantes de l'Ève de 1504.



ÉTUDE POUR LE TRAITÉ DES PROPORTIONS DU CORPS HUMAIN.

Cabinet des Estampes de Berlin.

temps à de pareilles tentatives ; dans la pratique il dut s'écarter souvent de ses propres théories et, laissant de côté la science abstraite et froide, demander à la nature de meilleures inspirations.

L'influence du maître au Caducée sur Dürer est forte et persistante jusqu'aux environs de l'année 1504; elle se manifeste dans plusieurs dessins et gravures et dans les études préparatoires pour la gravure l'*Adam et Ève*[1], études nombreuses et détaillées; les unes spécialement destinées à cette œuvre, les autres ne s'y rattachant que d'une façon indirecte, faites plutôt en vue des recherches pour les proportions du corps humain, mais ayant servi plus tard pour la même planche. Sans doute, si nous possédions tous ces travaux préliminaires, nous y trouverions fragment par fragment l'œuvre tout entière de 1504; mais il ne nous reste que quatre de ces projets partiels : 1° deux dessins séparés, Adam et Ève, se détachant sur fond noir en blanc; l'Ève a un mouvement tout autre que dans la gravure; ici, elle semble, pour cueillir la pomme, se dresser de tout son corps; elle est vue de face, les jambes écartées; au verso, des divisions proportionnelles (Albertine) ; 2° une Ève debout, tenant la pomme de la main droite, le bras gauche sans main, pliant le coude; une ligne verticale part de l'occiput et se termine entre les deux pieds (collection Bodléienne d'Oxford) ; 3° trois bras et trois mains pour l'Adam, et, sur la même feuille, le coin du paysage occupant la partie supérieure de la planche, moins le petit chamois (British Museum) ; 4° Adam et Ève réunis, avec la date 1504, l'année même

1. Bartsch, 1 : « *Adam et Ève.* — Ils sont représentés debout auprès de l'arbre de vie, Ève prend de la main droite la pomme que le serpent lui présente. Adam étend sa main gauche pour recevoir la pomme, tenant de la droite la branche d'un autre arbre sur laquelle un perroquet est perché, près d'une tablette, sur laquelle se voient le monogramme de Dürer, l'année 1504 et cette inscription : *Albertus Durer, noricus faciebat.* Les deux figures sont entourées d'un cerf, d'un chat, d'un lapin et d'un rat. »



ÉTUDE POUR LA GRAVURE ADAM ET ÈVE (B. 1).

Collection Bodléienne, à Oxford.

de la gravure (collection de M. Lana, à Prague)[1]. Ces projets, sauf ceux de l'Albertine, sont tous à la plume et dessinés dans un sens inverse de celui de la planche gravée. Les deux figures, avec les divisions, rappellent de très près, comme l'a judicieusement observé M. Thausing, l'esthétique ordinaire (membres allongés et grêles, tête ovale et plate) et la facture un peu sommaire de Barbarj. Peu à peu Dürer, poursuivant ses études anatomiques, s'affranchit de cette imitation matérielle et donne à son œuvre un caractère plus personnel; l'Ève d'Oxford n'a pas les formes trop sveltes de Barbarj et se rapproche du type définitif de notre maître ; la tête, de profil, est plus agréable. Enfin, dans le dessin de M. Lana et dans la gravure même, le souvenir de Barbarj paraît au premier abord entièrement effacé; cependant si l'on considère avec quelque attention les deux figures réunies, il est impossible de ne pas se rappeler une gravure du maître au Caducée, *Mars et Vénus* (B. 20), qui offre de fortes analogies avec celle de Dürer. Le sujet, il est vrai, et la composition diffèrent absolument; mais les personnages ont un caractère de parenté, sensible surtout dans la comparaison de la Vénus et de l'Ève. Le corps de la déesse païenne, d'une ampleur assez rare chez Barbarj, et celui de la mère du genre humain se ressemblent dans leur entier : cou fort, épaules grasses, arrondies, gorge large et peu abondante, taille épaisse, hanche droite haute et en saillie, s'attachant au contour très étudié de la jambe; genou gauche en dehors, formant avec le mollet un angle très obtus; le pied droit est posé à plat, tandis que le pied gauche ne s'appuie que sur la pointe; telles sont la Vénus de Barbarj et l'Ève de Dürer. Les deux têtes n'ont rien d'analogue; les mouvements des

1. Heller parle d'un *Adam et Ève,* vu par Sandrart chez les héritiers de Spring, ambassadeur de Suède à la Haye vers le milieu du XVII[e] siècle. Spring l'avait acquis vers 1600 de von Bernstein de Harlem. En 1689, ce dessin était en la possession de Sandrart. (Voy. Van Mander, 206 *bis*, Sandrart, 224, Arend, § 50, Schöber, 61.)



ÉTUDE POUR LA GRAVURE ADAM ET ÈVE (B. I).

British Museum

bras sont tout autres; les jambes de la Vénus sont plus rapprochées que celles de l'Ève, et celle-ci est plus courte que celle-là. Malgré ces différences, les deux corps sont dans leurs parties essentielles d'une frappante similitude; et, si on se reporte à la première figure d'Ève avec divisions proportionnelles, figure plus conforme à l'idéal de Barbarj que celle de 1504, il paraît probable que la Vénus a servi de type primitif à l'Ève dans ses grandes lignes. Quoiqu'il y ait moins de ressemblance entre Mars et Adam, la pose des jambes et des pieds est la même dans les deux figures.

Ces emprunts faits à Barbarj n'enlèvent à l'*Adam et Ève* rien de son originalité. Dürer laisse son modèle bien loin derrière lui, et son œuvre, étudiée dans ses moindres détails, avec ce magnifique paysage et les animaux qui le peuplent, est tout aussi personnelle que si elle eût été conçue en dehors de tout souvenir étranger C'est là un privilège du génie de s'approprier les inspirations d'autrui avec une telle liberté qu'il les fait siennes, de les marquer irrévocablement de son propre sceau, de rester, tout en subissant certaines influences, distinct et individuel.

Le succès si mérité qui dut accueillir l'*Adam et Ève,* un des triomphes de la gravure sur cuivre, engagea bientôt Dürer à le faire suivre d'un pendant. Il choisit un sujet qu'il avait déjà abordé, *Apollon et Diane* [1]. Dans la période où il était le plus hanté par les modèles de Jacopo, il avait librement copié la gravure d'*Apollon et Diane* (B. 16) du maître au Caducée. Plus tard, après son *Adam et Ève,* il se rappela son premier essai et, le croyant sans doute insuffisant, voulut le perfectionner, lui donner un cadre plus important, en faire la contre-partie de la belle œuvre de 1504. A cet

1. Bartsch, 68 : « *Apollon et Diane.*—Apollon, debout à la gauche de l'estampe, tire une flèche, près de Diane qui est assise sur une butte, caressant un cerf de la main droite et de l'autre tenant une petite touffe d'herbe. Le chiffre de Dürer est marqué au bas de la droite. »



APOLLON ET DIANE.

British Museum.

effet, Dürer s'emprunte à lui-même l'Adam de sa gravure; dans un dessin à la plume du British Museum, il le transforme en Apollon sans y rien changer, si ce n'est le mouvement des bras : tandis qu'Adam lève le bras droit et baisse le gauche, Apollon tient le bras gauche levé et le droit abaissé ; à part cette légère modification, les deux figures ne sont qu'une double édition du même type. Toutefois, jugeant les boucles frisées d'Adam trop courtes pour le dieu que la tradition aime à parer d'une chevelure flottante, Dürer ajoute à la tête de son Apollon des cheveux longs et ondoyants; les traces de cette addition sont très visibles. D'une main Phébus porte l'orbe lumineux qui projette au loin les rayons du soleil (au centre on lit en caractères renversés, *Apolo*), de l'autre il tient un sceptre ; à droite, au second plan, Diane, vue de dos, élève le bras comme pour se défendre contre les traits trop brûlants de son frère ; la figure de la déesse est à peine tracée; les terrains sont restés inachevés. Le minutieux travail au trait et les fines hachures de la plume, procédé familier au buriniste, prouvent que le dessin a été fait pour la gravure sur métal, ce qui, du reste, est confirmé par la disposition des lettres *Apolo*. Pour sa petite planche, Dürer avait pris de Jacopo l'attitude du dieu et certains accessoires ; ici, il s'affranchit de l'imitation matérielle et ne garde de son devancier que l'idée de la composition ; chez lui, comme chez Jacopo, Apollon et Diane sont envisagés comme les dieux du Jour et de la Nuit. Phébé cède la place à l'astre plus puissant; les pâles clartés de la lune se retirent devant les flammes étincelantes du soleil.

V

ANIMAUX ET PLANTES. — PORTRAITS.
LE CRUCIFIEMENT POUR L'ÉLECTEUR FRÉDÉRIC LE SAGE.
LE TABLEAU D'AUTEL DES PAUMGÆRTNER.
LA PASSION VERTE. — LA VIE DE LA VIERGE.

Tout occupé qu'il était de ses études pour la gravure et de ses nombreux tableaux, Dürer trouvait le temps de se délasser en des travaux de moindre importance. Il s'exerçait à reproduire avec le pinceau du miniaturiste les divers animaux, les insectes et les plantes que lui offrait la campagne de Nuremberg. Certaines de ces études lui servaient à garnir les premiers plans de ses grandes compositions dans lesquelles, suivant l'exemple de Wolgemut et des peintres flamands, il aime à semer quelques détails pris à la nature animale ou végétale; il pousse en cette matière l'amour de l'exactitude au point de ne vouloir, le plus souvent, placer dans ses œuvres que les animaux qu'il a pu étudier d'après nature. Il sut conserver cet honorable scrupule jusqu'à la fin de sa carrière : dans une lettre de 1523, il s'excuse de ne pouvoir dessiner une ronde de singes aussi bien qu'il le voudrait[1] : « En ce qui concerne, dit-il, la danse

1. Adressée à Hans Frey de Zurich; au dos de la feuille, la danse de singes en question, avec cette inscription : *1523, après André à Nuremberg, et d'autres encore à Nuremberg*.

des singes que vous demandez que je vous fasse, je l'ai dessinée ci-contre inhabilement; car il y a longtemps que je n'ai vu de singes. » Nous possédons de nombreux échantillons de ces études d'animaux et de plantes, traitées avec une rare perfection et appartenant à toutes les époques de la vie de Dürer. Le caractère et le mouvement, quand il s'agit d'animaux,sont rendus avec une vérité saisissante que personne n'a dépassée; nulle trace d'archaïsme ou de convention. Dürer ne se montre pas moins exact que le plus minutieux de nos contemporains, et cette exactitude vient non pas d'un raffinement dans le détail, mais de la forte conception de l'animal tout entier. Outre sa prodigieuse habileté de main, par sa manière si pénétrante de voir la création animée, il était de beaucoup en avance sur son temps; certains de ses animaux ont un caractère tout moderne. Le même phénomène d'intense vitalité se révèle dans ses plantes; elles semblent pousser leurs frêles tiges sur le papier ou le parchemin ; on voit s'entr'ouvrir leurs pétales délicats, on respire leur parfum, rien de plus gracieux, de plus exquis, de plus féminin sans mollesse : le mâle et énergique peintre sait donner un charme infini aux capricieuses évolutions de la fleur.

Il faut citer toutes ces ravissantes miniatures, ces petites œuvres si achevées : le célèbre lapin sauvage de 1502 (Albertine) ; la petite tête de cerf (cabinet des Estampes de Berlin[1]) ; une autre tête de cerf de grandeur naturelle, expirant, une flèche fixée près de l'œil gauche ; à l'aquarelle sur dessous de plume, de 1504 (cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale); le cerf-volant de 1505; un geai dont les pattes sont cachées; au pinceau, à l'encre de Chine et à l'aquarelle, avec le monogramme et la date 1509 apocryphes; le côté extérieur et le côté intérieur d'une aile de butor, largement peinte

1. Cat. Posonyi, n° 353.

à l'aquarelle sur parchemin non glacé, en haut 1515 et le monogramme (ces trois feuilles dans la collection de feu M. C.-S. Bale à Londres); une aile d'oiseau, à la plume légèrement aquarellée, sur fond d'encre de Chine, étude pour l'une des deux ailes du heaume dans l'*Armoirie à la tête de mort* (British Museum); une corneille[1] bleue, suspendue morte par une patte, et à part, l'aile du même oiseau, datées 1512[2] (Albertine), admirable gouache; un autre oiseau mort pendu au mur, non moins étonnant, sur parchemin avec la date 1521 au-dessus du monogramme (British Museum)[3]; un troisième oiseau mort, penché à gauche, au plumage librement traité, bien que produisant l'effet d'une œuvre très finie, à l'aquarelle (collection de M. Blasius, à Brunswick); une cigogne debout, à la plume, beau et large dessin avec la date 1517 et le monogramme (collection de M. Holford, à Londres); une martre, vue de deux côtés, de profil à gauche et de profil à droite; sommaire indication à l'aquarelle (cabinet des Estampes de Berlin)[4]. Puis tous ces charmants dessins de fleurs qui rappellent vivement ceux de Vittore Pisano et de Léonard de Vinci, et qu'on rencontre dans bien des collections : les herbes et petites plantes de 1503 (Albertine); fleurs variées, violettes, pensées et myosotis[5], de la même époque; thym et marguerite, deux feuillets, à l'aquarelle, sur papier blanc (cabinet des Estampes de Berlin); plusieurs boutons d'or à l'aquarelle, portant à gauche en bas un monogramme

1. Nous ne parlons pas de l'aile de corneille sur parchemin, datée 1500, du cabinet des Estampes de Berlin; elle est apocryphe. Dans la même collection, d'autres jolies miniatures dans le style de Dürer, mais non de sa main.

2. A la Bibliothèque royale de Bamberg, une copie de cette aile, avec la date 1513 en haut et le monogramme en bas.

3. Une copie prodigieuse, mais qui n'est pourtant qu'une copie, datée 1583, et signée, du double H. (Hans Hofmann) dans la collection de M. Mitchell.

4. Cat. Posonyi, n° 349.

5. A la Bibliothèque royale de Bamberg, une jolie copie d'un myosotis de Dürer.

apocryphe (collection du baron Ed. de Rothschild); un bouton d'or sur sa tige dans une motte de terre (Albertine), gouache; un iris de grandeur naturelle d'une facture enlevée [1]; des fleurs des champs de toute sorte, haricots, coquelicots, bleuets, etc. (au musée de Brême, ainsi que l'iris) [2]; une motte de terre avec fleurs des champs, trèfles et renoncules sauvages, gracieuse et délicate miniature sur parchemin, avec la date 1526 apocryphe (collection de feu M. Bale).

Les plus achevées de ces œuvres sont le lapin, si justement admiré, le cerf-volant [3] de la collection de feu M. Bale, qui ne mérite pas moins d'être connu, et les violettes de l'Albertine. Celles-ci égalent tout ce qu'il y a de plus parfait en ce genre : deux tiges frêles et minces, surmontées de violettes doubles bien fournies, s'échappent d'un fouillis de feuilles et de brins d'herbe dans une motte de terre qui respire encore l'humide senteur de la forêt ; les fleurs épanouies retombent languissamment sur leurs vertes branches; les feuilles, caressées par les herbes que la brise agite mollement, sont pleines d'une vie végétale prise sur le fait et si consciencieusement dessinées qu'on pourrait compter toutes leurs nervures. Le cerf-volant n'est pas moins saisissant ; il grimpe obliquement vers la droite avec la lenteur recueillie de ces lourds insectes ; les tons bruns noirs de ses élytres sont d'une intensité et d'une profondeur qui fait illusion. Plus étonnant encore est le lapin, tant de fois reproduit, tant de fois contrefait [4] et dont le seul exemplaire

1. Peut-être, comme le remarque M. Thausing, une étude pour la *Vierge à l'Iris* de 1508, conservée dans les galeries des États à Prague.

2. M. Thausing cite d'autres miniatures de 1515 qui se trouvent chez M. Hasse à Gœttingue.

3. Au cabinet des Estampes de Berlin, une copie par Hans Hofmann dont elle porte le monogramme. Autre copie du même, signée des deux H liés et datée 1574 dans la collection Esterhazy à Pesth.

4. Une belle copie sur parchemin portant le monogramme de Hans Hofmann et la date 1582, au musée de Brême; elle provient de la collection Grünling.



PORTRAIT D'ALBERT DURER LE PÈRE.

British Museum.



authentique est précieusement conservé à l'Albertine de Vienne. L'inquiète vigilance de la bête, la mobilité brillante de l'œil aux aguets, le dressement des oreilles au moindre bruit alarmant, le hérissement des poils, souples cependant et moelleux, le pelotonnement de tout le corps qui se ramasse pour un saut vigoureux, en un mot les attitudes épeurées du craintif animal n'ont jamais été rendues avec tant d'observation, de verve et de science à la fois. Et cela sans effort, sans travail pénible, sans les longues retouches d'un pinceau trop minutieux; mais d'un seul coup, d'un seul jet, avec la puissance créatrice du génie qui ne se reprend pas et ne se corrige pas.

Ce qu'il y a de plus curieux dans ces reproductions, c'est la conception si moderne de la nature végétale et animale. Dürer voit les objets avec une vérité originale d'autant plus frappante qu'autour de lui l'étrange parti pris du temps avait de tout autres façons d'envisager la nature. Cette qualité dominante se retrouve dans les portraits de l'artiste qui, loin de chercher à embellir son modèle par une préoccupation d'idéal ou de flatterie altérant toujours la vérité, s'attache au caractère intime et accuse les côtés saillants de la personne morale. La race, la nationalité, se révèlent de prime abord; la pensée qui animait le modèle au moment précis où il a été dessiné est traduite avec l'instantanéité du premier coup d'œil; on sent que la main n'a pas hésité, qu'elle a promptement, immédiatement saisi et fixé le sentiment vrai du modèle. De là, à côté d'une extrême délicatesse, ces traits vifs, sommaires, précis, et comme à l'emporte-pièce; de là cet oubli volontaire des détails toujours sacrifiés à l'effet d'ensemble.

Les années qui nous occupent sont fécondes en œuvres de cette espèce. Citons le très intéressant portrait en buste du père de Dürer, au fusain (British Museum), qui rappelle de loin celui des Offices; le vieux Dürer est revêtu de la houppelande de tous les

jours et coiffé du bonnet fourré; la tête vigoureuse[1], aux yeux largement ouverts regardant vers le haut avec un sentiment de grande douceur, aux cheveux flottants, est librement traitée et d'une facture plus franche que le portrait peint de Florence, exécuté peut-être de souvenir; — une tête d'homme coiffé d'un bonnet, vue de profil à droite, le cou nu, la barbe rare, les yeux profondément retirés dans l'orbite, la bouche forte, les lèvres épaisses; c'est à tort, croyons-nous, qu'on a voulu voir dans ce saisissant portrait un homme bâillant; l'expression est celle d'une angoisse poignante, entr'ouvrant la bouche en un cri de souffrance; à la pierre d'Italie, monogramme et la date 1503 (British Museum); — un buste d'homme âgé, de profil à gauche, coiffé d'un bonnet qui laisse échapper quelques cheveux frisés, vêtu d'un pourpoint galonné, le menton appuyé sur la main gauche, la paupière baissée, les traits respirant une expression de grande fatigue; dans le haut une main droite tenant un petit vase dont le couvercle est orné d'un bouton; esquisse à la plume, d'un grand caractère, sur fond rougeâtre (collection de M. Blasius); — le portrait de Pirkheimer[2] de profil à gauche, coiffé d'une résille, d'une expression sensuelle et bourrue, les traits gros et communs, éclairés cependant par l'œil qui est intelligent et vif; enlevé avec une rare maestria en peu de traits de pointe d'argent, sur papier préparé (collection de M. Blasius); — un autre por-

1. Ce portrait a dû précéder de très peu de temps la mort du vieux Dürer. — Voy. aux *Pièces justificatives*, n° 2, un fragment de Dürer sur la mort de son père.

2. Reproduit par M. Thausing, p. 242. Pirkheimer est coiffé d'un bonnet qu'on portait alors à Nuremberg et à Augsbourg. Nous retrouvons cette coiffure dans le portrait de Jacob Fugger par Hans Burgkmair, et sur la tête de Jacob Scheurl, dans la gravure sur bois de Dürer (Heller, 2014). En haut du portrait de Pirkheimer on lit ces mots grecs que nous ne pouvons traduire : ἀρσένος τῇ ψωλῇ ἐς τὸν πρωκτὸν, empruntés sans doute, comme le remarque M. Brandis, de Bonn (notes manuscrites sur le catalogue Hausmann), à quelque comédie d'Aristophane, un des auteurs favoris de Pirkheimer et de certains membres de sa famille. Deux de ses neveux, les Geuders, sous la direction du Grec Iryphon, expliquaient spécialement Lucien et Aristophane, en compagnie d'Ulrich de Hutten. (Voy. Strauss, *Ulrich von Hutten*, I, 168.)



BUSTE DE FEMME.

Cabinet des Estampes de Berlin.

trait de Pirkheimer, à la pierre d'Italie, également de profil à gauche, accusant la double proéminence d'un nez court; bonnet posé de côté sur une résille; l'air plus enjoué que dans le précédent; d'une facture plus vigoureuse; à gauche, le monogramme et la date 1503, qui doit être aussi celle du dernier dessin, les deux portraits étant tout à fait analogues (collection de M. Dumesnil); — deux bustes de femmes de 1503; l'une, de trois quarts à droite, sourit gracieusement en montrant toute une rangée de belles dents; épaules nues, cheveux légèrement retenus par un ruban; pointe d'argent (musée de Brême); l'autre, vue de trois quarts et tournée à droite, aux yeux malades, le visage comme encadré dans une haute coiffe; ce modèle souffrait évidemment d'une ophtalmie, ce qui explique tout naturellement la paupière fermée de l'œil gauche (cabinet des Estampes de Berlin); un troisième buste, de trois quarts à droite, tête très forte, cheveux pendants, front entouré d'un ruban, paupières lourdes recouvrant à demi des yeux sensuels; bouche et nez épais, double menton, larges épaules nues, trente ans environ; cette tête et la précédente ne sont pas sans analogie avec les traits d'Agnès Frey; en haut à droite sur un cartouche, la date 1505 surmontant le monogramme, en gros caractères; sur fond noir (chez M. Vieweg, à Brunswick); enfin un buste de vieille femme enveloppée d'un châle, d'une expression maussade, presque méchante, sur fond rougeâtre (British Museum); ces trois derniers à la pierre d'Italie; — le portrait d'Agnès Frey, la belle tête à la pointe d'argent de 1504, avec le bonnet nurembergeois, malheureusement très endommagée[1] (collection de M. Blasius); — une femme de profil à gauche, qui étonne par son sourire tout léonardesque; au fusain (British Museum); — un homme du peuple avec un bonnet fourré, regardant à droite, d'une allure vulgaire,

1. Reproduit par M. Thausing, p. 108.



PORTRAIT DE WILIBALD PIRKHEIMER

Collection de M. Dumesnil.


1503

bouche large, yeux écarquillés; un de ces types communs et énergiques qu'on voit dans les *Passions* de Dürer, insultant le Christ;

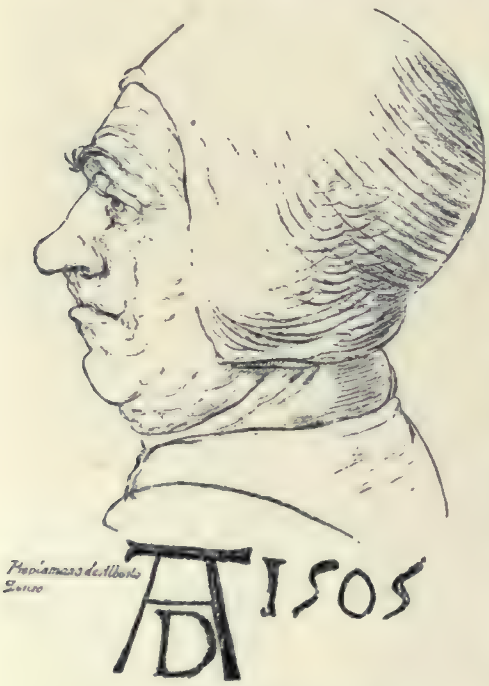


TÊTE DE JEUNE GARÇON.

British Museum.

pierre d'Italie, avec des tons d'aquarelle (British Museum); — une tête de jeune homme vue de face, la bouche souriante,

légère barbe bouclée, cheveux frisés, un bout de bonnet posé sur le front à gauche; pointe d'argent, relevée de plume, d'un faire minutieux qui s'accorde peu avec la forte ossature du visage; signé du monogramme et daté 1503 (collection de M. Locker, à Londres); — une tête de jeune garçon un peu joufflu, penchée sur l'épaule droite, aussi remarquable par la finesse de l'exécution que par la puissance du modelé; les cheveux ne sont indiqués que par quelques légers traits; à la pointe d'argent sur papier préparé (British Museum). En outre, un dessin représentant, sans intention de portrait, une tête de Christ mort, couronné d'épines et exécuté, comme en fait foi une inscription à demi effacée, en 1503, pendant une maladie de Dürer; un sentiment de profonde douleur dans la bouche ouverte aux lèvres livides, et dans les yeux déjà envahis par la mort; au fusain sur papier rougeâtre (British Museum); — une vigoureuse tête de vieillard coiffé d'une calotte qui lui cache les oreilles; figure de mauvaise humeur, couturée de rides, sourcils en broussaille, nez épais, lèvre inférieure proéminente et boudeuse, double menton, cou râblé; en bas, le monogramme en grandes lettres et à gauche, d'une écriture italienne, *propia mano de Alberto Durero*, à droite la date 1505; pierre d'Italie (collection de M. Mitchell, à Londres).



TÊTE DE VIEILLARD.

Collection de M. W. Mitchell.

De 1505 aussi, une tête d'homme, demi-nature, de profil à

gauche, au nez long et pointu, aux lèvres serrées, imberbe et d'une expression assez méchante; étude aussi supérieurement



ÉTUDE DE TÊTE.

Cabinet des Estampes de Francfort.

fine qu'énergique, surtout dans l'oreille et les cheveux; à la plume (British Museum); — une oreille aussi parfaite que la précédente

se retrouve dans un très beau profil d'homme tourné à gauche, d'une remarquable pureté de lignes ; quelques traits de plume vifs et légers pour les cheveux et le bonnet (classé, à tort, au cabinet des Estampes de Francfort, parmi les maîtres allemands anonymes, n° 5433)[1].

Vers la même époque, Dürer s'occupait de travaux de plus longue haleine; en 1502, il exécute ses trois grands dessins pour le triptyque du Crucifiement destiné à Frédéric le Sage, comme en témoignent les armes électorales de Saxe qui décorent les volets (aujourd'hui chez l'archevêque de Vienne, à Sanct-Veit près Vienne). Le panneau central est une large composition animée par une foule de personnages aux costumes et aux attitudes variés. La perspective est défectueuse; Dürer n'était pas encore allé à Bologne étudier « la science de la perspective secrète » ; de là, au lieu de fonds fuyants, un terrain trop perpendiculaire. Le dessin semble divisé en deux parties trop indépendantes l'une de l'autre; dans le haut de la scène principale, les trois croix se dressent sinistres sur un ciel fantastique, orageux, noir, terrible, déchiré par quelques éclaircies, sillonné çà et là de flammes sombres; le Christ domine de sa haute croix ses deux compagnons de supplice; Madeleine, la tête levée vers le mourant, embrasse de ses mains et serre de ses genoux le pied de la croix. A gauche, le bon larron rend son âme qui, sous la forme d'un enfant nouveau-né, est recueillie par l'ange miséricordieux dans l'éclaircie du ciel; à droite, le démon, figuré par un hippogriffe, saisit l'âme du mauvais larron expirant dans une agonie convulsive, au milieu d'horribles ténèbres;

1. Au cabinet des Estampes de Berlin (cat. Posonyi, n° 309), un masque de profil à gauche, offrant également une oreille d'un dessin très serré et auprès de laquelle le mot *licht* (clair) est une étude, en sens inverse, pour une gravure avec divisions géométriques, du *Traité des proportions du corps humain* (livre I, p. 24 et livre II, p. 71 *bis* de la traduction française de Loys Meigret, Arnhem, 1613).

en avant du bon larron, Marie tombant de douleur est soutenue par saint Jean et une des saintes femmes; une autre lève le bras dans un mouvement de désespoir tout mantegnesque, qu'on retrouve souvent chez Dürer; au pied des trois croix une foule de gens d'armes à cheval et à pied surveillent les derniers moments de l'agonie; les uns donnent des ordres, les autres, armés de piques, exécutent les dernières instructions; quelques ouvriers emportent les instruments qui ont servi à fouir la terre et à dresser les croix; beaucoup d'animation et de vie dans cette scène qui s'étend en éventail sur toute la largeur du dessin. Plusieurs plans s'étagent dans les lointains : ici des bouquets d'arbres, là Jérusalem avec ses hautes tours, plongée dans la pénombre; à l'horizon de droite, une montagne surmontée d'un pic noirâtre; en bas, une douzaine de personnages de hautes et fières allures, mais d'une énergie exagérée[1]; celui qui est placé au milieu du groupe, vu de dos,



ÉTUDE POUR LES PROPORTIONS DU CORPS HUMAIN.

Cabinet des Estampes de Berlin.

1. L'un d'eux, rappelant un des lansquenets de 1489, reparaît, appuyé sur sa hallebarde, dans un dessin à la plume de la même époque (1502), représentant un sujet tiré d'une ancienne légende également traité, sous le titre d'*Histoire des trois frères,* par le maître au monogramme C, et que, à propos de ce dernier (n° 23), Robert-Dumesnil raconte ainsi : « Deux hommes s'étant déclarés héritiers d'un mort très riche comme étant ses enfants, et un troisième, le véritable fils, les traitant d'imposteurs et ne voulant pas leur donner part dans la succession, s'adressèrent au prince pour être jugés. Celui-ci fait lier à une colonne le corps exhumé du père, ordonne à chacun de le percer d'une flèche et promet que celui qui lui traverserait le cœur ou qui en approcherait le plus serait déclaré l'unique héritier. Le véritable fils fut bientôt connu; il aima mieux renoncer à toute la succession que de commettre une action si horrible. Voilà le sujet représenté dans cette estampe..... »

monte un cheval lourdement caparaçonné; armé de toutes pièces, il porte un casque surchargé d'un énorme panache qui retombe en plumes recourbées jusque sur ses bras; à sa gauche, un cavalier également bardé de fer et que nous connaissons déjà par le dessin de 1498; plus haut à gauche, un fougueux cheval se cabre maladroitement sous la main vigoureuse d'un homme au casque empanaché; un quatrième cavalier se penche d'un air naturel pour causer avec un de ses compagnons; au premier plan, des soldats assis à terre jouent aux dés la tunique du Christ; à côté d'eux, debout, deux hommes aux allures athlétiques, à la figure rude et sauvage; les vides laissés par les principaux acteurs sont remplis de curieux de tout âge auxquels se mêlent quelques chiens; Dürer est toujours enclin à jeter dans ces grandes scènes religieuses quelques détails d'un réalisme populaire. Cette œuvre importante est moins remarquable par la science de la composition que par les qualités du dessin; il y règne une certaine confusion, du désordre même; les proportions manquent; les cavaliers du premier plan occupent une trop large place dans l'ensemble et détournent trop l'attention du sujet principal; il n'y a dans ce vigoureux dessin ni composition sérieuse ni unité vraie. On n'y trouve pas cette science profonde des foules, ce puissant tempérament d'artiste, cette fougueuse imagination qui étonnent et subjuguent dans l'*Apocalypse* de 1498; mais l'exécution compense un peu ces défaillances; le dessin, fait à la plume avec des rehauts blancs au pinceau sur fond gris, est soigné dans toutes ses parties; personnages et costumes, malgré le très grand nombre des figures, sont traités avec un scrupule consciencieux et patient (musée de Bâle). Les études très poussées pour les deux volets de ce triptyque, à la plume avec rehauts blancs, sur papier préparé à fond gris vert, sont conservées au cabinet des Estampes de Francfort. Le volet droit intérieur nous montre le Christ seul (dans le tableau il est

accompagné de Madeleine), ressuscité, debout, enveloppé de son linceul, tenant une oriflamme avec la hampe surmontée de la croix; le paysage est semé de roches et de beaux arbres dont un



L'HISTOIRE DES TROIS FRÈRES.

Musée de Brême.

rappelle celui de l'*Hercule* (B. 73); dans le fond, à droite, la tombe ouverte, sur laquelle est assis un ange, et les soldats endormis. Le volet gauche présente le portement de la croix : le Christ fléchit sous le poids de la croix que Simon de Cana l'aide à porter; derrière le Christ, à gauche, les saintes femmes et saint Jean au milieu de la foule; plus loin, au centre, une grande figure à

cheval, avec une longue barbe, d'une très belle expression; à droite, les bourreaux frappant le Sauveur; sur le premier plan, sainte Véronique, vue de dos, tendant le suaire au Christ, enveloppé de belles draperies; tout le cortège sort d'une large et massive porte dont l'arcade est coupée par le bord du dessin. Les volets extérieurs sont d'une facture plus vigoureuse, mais moins soignée, les personnages étant de dimension beaucoup plus grande. A droite, une belle figure en pied de saint Roch; à gauche, saint Sébastien, de très nobles proportions, mais d'un mouvement un peu maniéré; le bras droit, relevé, est attaché à l'arbre; la main gauche, retournée, est liée en bas à une branche; dans un coin de ces deux volets, un écu vide. Ces quatre projets sont bien supérieurs au tableau de Sanct-Veit, où le saint Sébastien, notamment, choque par des proportions très défectueuses. On a contesté l'authenticité des deux derniers dessins qui, à nos yeux, sont aussi bien que les deux premiers de la main de Dürer.

Ce tableau d'autel est suivi de près d'un autre triptyque consacré par la riche famille des patriciens Paumgærtner dans l'église de Sainte-Catherine à Nuremberg, acheté en 1612 par l'électeur de Bavière Maximilien I[er], aujourd'hui à la Pinacothèque de Munich. Le panneau central représente la nativité du Christ, dans un de ces décors rustiques et pittoresques des premiers temps de Dürer[1]. Les deux volets intérieurs montrent deux hallebardiers debout près de leurs chevaux et équipés à la façon du lansquenet du dessin de l'Albertine, daté 1498; sur les volets extérieurs, aujourd'hui perdus, sainte Catherine et sainte Barbe. L'œuvre entière

1. Cette œuvre a été souvent copiée. Citons la copie qui se trouve à Saint-Laurent de Nuremberg, avec une *prédelle* contenant les petites figures des donateurs et donatrices de la famille Paumgærtner; celle de Jobst Harrich, au musée de la ville, à Francfort; enfin un petit carton à l'aquarelle rehaussée de plume, anonyme, pris à tort pour un original de Dürer, au British Museum.



Dujardin sc.



TABLEAU D'AUTEL DES PAUMGARTNER

(Triptyque de la Pinacothèque de Munich.)



A Quantin Imp Edit

est de la main de Dürer. La date, jusqu'ici inconnue, de ce triptyque nous a été révélée par un dessin conservé à la bibliothèque de l'Académie impériale des beaux-arts à Vienne, et qui est une étude d'après nature pour la tête du hallebardier de gauche : buste dont la tête, vue de face, très légèrement inclinée à gauche, regarde en bas vers la droite, de sorte que les paupières couvrent fortement les yeux; visage imberbe, aux traits forts; cou nu, la pomme d'Adam très accusée; bonnet d'où s'échappent de longues mèches de cheveux tombant au-dessus des oreilles ; mèches plus courtes sur le front; un veston à col dégage un peu la poitrine; pierre d'Italie grasse, avec traces de rehauts blancs indiquant les lumières; dessin d'un grand caractère; à droite, au milieu, au-dessus du monogramme, la date 1503; en haut : *Also pin ich gsthalt in achtzehn jor alt* (ainsi je suis fait à dix-huit ans).

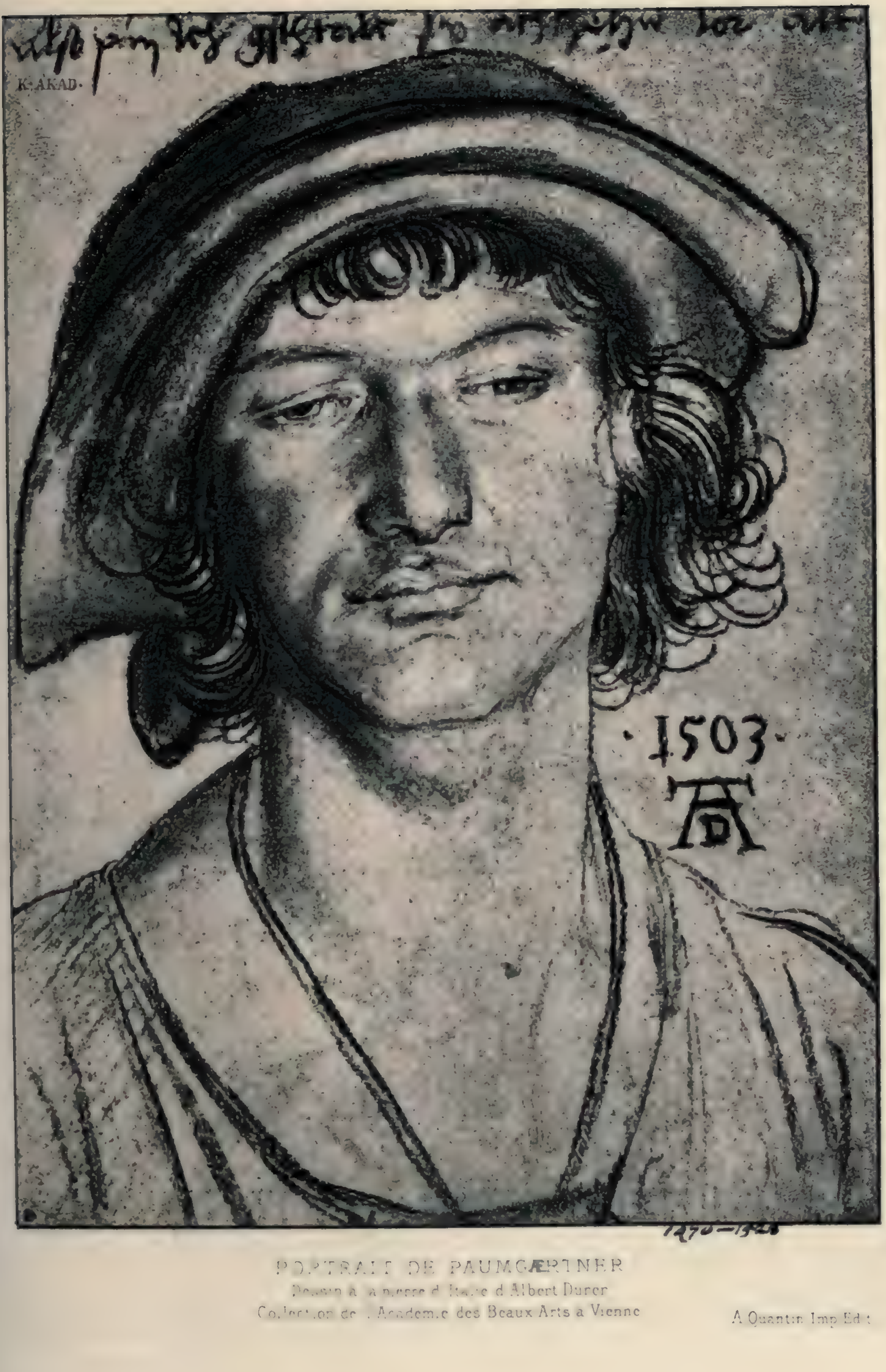
L'aspect du guerrier de la peinture est tout différent de celui du jeune homme de notre dessin, la tenue militaire remplaçant l'habillement bourgeois; mais les traits sont bien les mêmes et sont ceux d'un homme qui semble âgé de plus de dix-huit ans (nous aurons à remarquer plus d'une fois que Dürer et ses contemporains vieillissent sensiblement leur modèle). On a de tout temps voulu voir dans le cavalier de gauche Lucas Paumgærtner et dans celui de droite son frère Stefan, grand ami de Dürer et dont il est souvent question dans les lettres écrites de Venise à Pirkheimer. Or Stefan était né en 1462 et peu d'années séparaient Lucas de son frère; ni l'un ni l'autre ne sauraient être les jeunes gens du triptyque, lesquels sont sans doute quelques membres beaucoup moins âgés de la famille Paumgærtner.

Avec les douze dessins de la *Passion verte* de 1504, nous arrivons à des compositions d'une simplicité grandiose et homogène. Sandrart raconte qu'il vit chez Ferdinand II, dans un in-quarto, entre autres merveilles, cette série dessinée à la plume sur papier vert

(d'où le nom de *Passion verte*) avec des rehauts blancs; il ajoute que « cette *Passion* doit être considérée comme la meilleure entre toutes ». Elle est aujourd'hui à l'Albertine. L'enthousiasme de Sandrart n'est certes pas exagéré : rien de plus achevé n'est sorti de la main du maître. Cette suite, qui va de l'Adoration des trois rois jusqu'à l'Ensevelissement, retrace les épisodes du martyre du Christ avec une ordonnance harmonieuse sans recherche de la symétrie italienne. Malgré l'exiguïté du format, qui ne dépasse pas les limites d'un petit in-quarto, l'effet est dramatique et puissant; laissant de côté la solennité conventionnelle de la Passion, Dürer dessine une suite de scènes vivantes et populaires ; il y mêle des types contemporains observés par lui dans les rues de la ville natale, il les transporte au milieu du drame sacré, tels quels, copiés d'après nature, sans souci de l'anachronisme, sans leur donner le caractère oriental autrement que par quelque accessoire ou quelque particularité de costume. Le lieu de la scène, pour la plupart de ces feuillets, semble emprunté à quelque morceau italien, qui aurait fourni à Dürer ses premières inspirations d'architecture de style Renaissance; l'arc roman, soutenu par une colonne corinthienne, figure dans cinq de ces dessins avec une variété de dispositions qui prête à l'effet pittoresque. C'est la première fois que Dürer aborde dans une œuvre suivie l'architecture semi-classique; il la traite avec toute la fantaisie d'un homme qui n'a point sous les yeux les modèles originaux de l'art dont il s'inspire.

Toutes les qualités de notre maître apparaissent dans cette série : il se montre tour à tour poétiquement élégiaque dans l'*Adoration des rois,* plein de mouvement et de fougue dans le *Baiser de Judas,* d'énergie presque brutale dans la *Comparution devant Caïphe*[1]*;* grandiose avec le *Christ devant Pilate,* dont les fonds

1. Dans un dessin à la plume de 1518 conservé au Louvre, *Jésus devant Caïphe,* Dürer s'est vivement souvenu du dessin correspondant de la *Passion verte.*



PORTRAIT DE PAUMGÆRTNER

Dessin à la pierre d'Italie d'Albert Durer

Collection de l'Académie des Beaux Arts à Vienne

A. Quantin Imp. Edit.

lumineux font si bien valoir la scène principale ; habile et savant



LE CHRIST DEVANT PILATE.

Collection de M. Dumesnil.

dessinateur de nu avec le Christ de la *Flagellation ;* réaliste vigoureux avec le *Couronnement d'épines,* le *Christ présenté au peuple*

et le *Portement de la croix,* où l'on croit entendre le bruit des foules en furie; touchant enfin et simplement dramatique dans le *Christ attaché à la croix,* dans le *Crucifiement*[1], dans la belle et sévère *Descente de croix* et dans le funèbre épilogue de l'*Ensevelissement.*

Ces douze dessins[2] ont été exécutés avec autant de scrupule consciencieux que les toiles les plus importantes; il ne s'agissait plus ici de projets pour quelques grands tableaux, mais d'œuvres définitives faites très probablement sur commande. La *Passion verte* a même été préparée par de nombreuses études à la plume : deux pour le *Baiser de Judas* (l'une à l'Ambrosienne et l'autre, un état plus avancé, à la Bibliothèque royale de Turin); — deux aussi pour le *Christ devant Pilate* (la première à l'Albertine, la deuxième, plus terminée, chez M. Dumesnil) ; — la *Flagellation* (Ambrosienne) ; — le *Couronnement d'épines* (Albertine) ; — la *Descente de croix* (Offices)[3].

Dürer a mis à profit cette série pour plusieurs planches de la *Passion* sur cuivre, notamment pour le *Jésus-Christ saisi par les*

1. Au British Museum, un croquis à la plume d'une Marie avec saint Jean, au-dessous le monogramme.

2. Lithographiés par Pilizotti.

3. Deux autres *Dépositions de croix* (chez M. Dumesnil et à l'Albertine; toutes deux à la plume; celle-ci d'une date antérieure; les deux signées du monogramme avec dates apocryphes, 1519 et 1521), très dramatiquement conçues avec nombreux personnages, rappelant les deux tableaux conservés, l'un dans la Pinacothèque de Munich, l'autre dans la chapelle Saint-Maurice, à Nuremberg (dit le tableau de Holzschuher). Ici encore on remarque, dans la femme levant les bras en signe de désespoir, un geste dont s'est servi Mantegna, mais que l'on retrouve dans des œuvres antérieures au maître mantouan, ainsi que dans la grande fresque d'Ambrogio Lorenzetti, à l'hôtel de ville de Sienne; nous le rencontrons aussi dans la *Déposition de croix*, miniature des *Heures* de Jean Fouquet (de la série, chez M. Brentano, à Francfort); Donatello, Riccio et d'autres l'ont encore souvent utilisé. — A comparer de même avec un groupe de la planche correspondante de la *Petite Passion* sur bois (B. 42) et avec la planche correspondante de la *Petite Passion* sur cuivre (B. 14). Signalons, à propos de la *Passion* et de la vie du Christ, une toute petite esquisse à la plume, *Jésus au milieu des docteurs* (British Museum).



DÉPOSITION DE CROIX.

Collection de M. Dumesnil.

Juifs (B. 5) et *Jésus-Christ amené à Pilate* (celui-ci en sens inverse). Dans la *Grande Passion,* le *Portement de la croix* (B. 10) a également une analogie frappante avec la scène correspondante de la *Passion verte.* Dans la *Petite Passion* sur bois, le *Baiser de Judas* (B. 27), *Jésus devant Pilate* (B. 31), le *Jésus-Christ présenté au peuple* (B. 35), le *Portement de la croix* (B. 37) et le *Christ détaché de la croix* (B. 42) sont inspirés par le même souvenir[1].

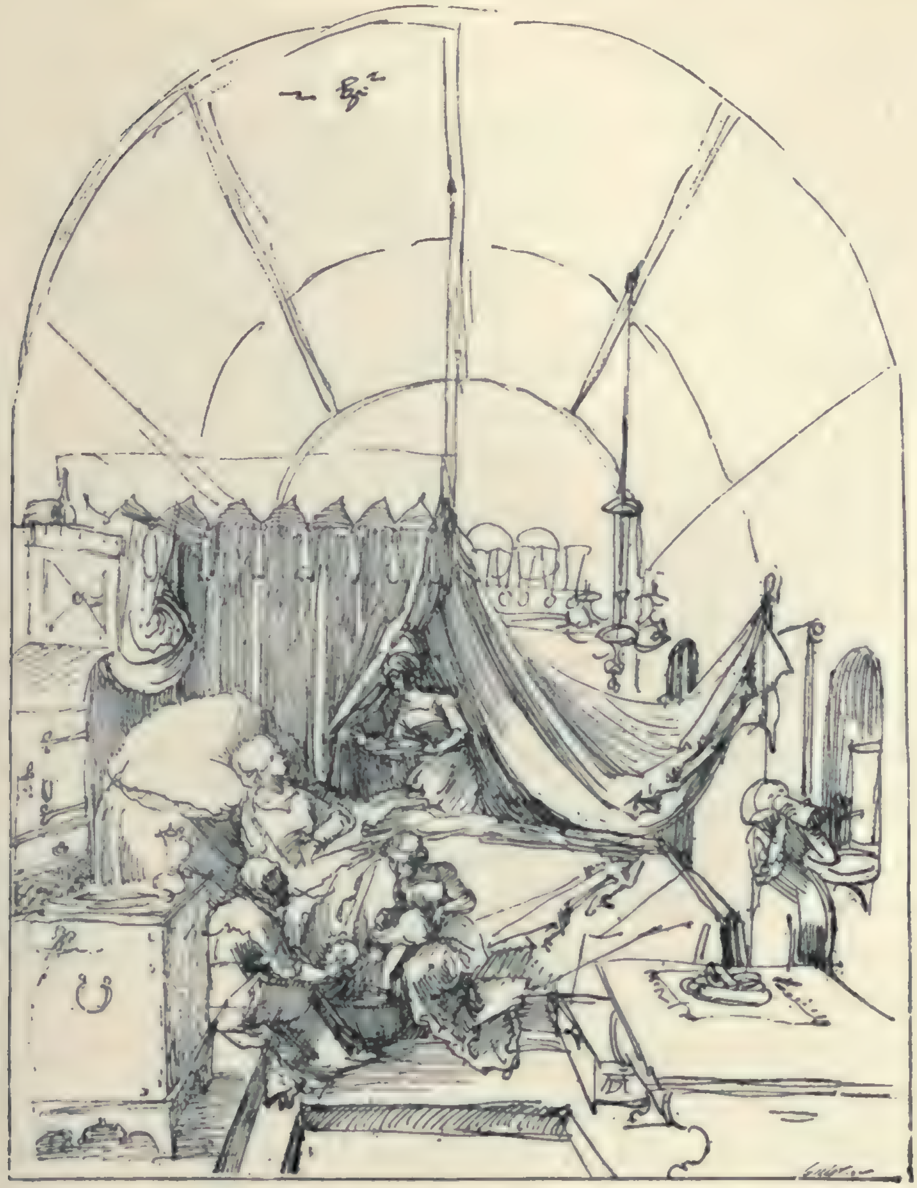
En 1505, Dürer revient à la manière de la *Passion verte* et ajoute comme une nouvelle page à cette suite en dessinant un Calvaire aux nombreuses figures (Offices). Au cabinet des Estampes de Berlin, une étude des groupes d'en bas de cette composition[2] que l'on retrouve plus étendue chez M. Klinkosch, à Vienne.

Dans ces années, Dürer mit au jour une œuvre qui lui valut parmi ses contemporains la plus juste popularité et qui est encore un de ses meilleurs titres de gloire, les vingt compositions formant la *Vie de la Vierge* (B. 76-95), pour lesquelles il eut la bonne fortune de rencontrer un tailleur en bois qui sut fidèlement interpréter ses dessins. La *Vie de la Vierge,* de même que la *Grande Passion* et la *Petite Passion,* ne fut éditée sous forme de livre qu'en 1511; mais dix-sept bois avaient déjà paru avant le voyage de Dürer à Venise (1505-1506). *Saint Joachim embrassant sainte Anne sous la porte d'or* (B. 79) est daté 1504; on lit la date 1506 sur deux des

1. Au cabinet des Estampes de Berlin, une *Arrestation du Christ,* légère esquisse à la plume, avec retouches maladroites, ressemblant à la planche correspondante de la *Grande Passion* (B. 7). — Un dessin à la sépia sur verre, quoique unanimement attribué à Dürer, n'est qu'un très habile pastiche, exécuté d'après le maître, dans les premières années de notre siècle (collection Ambras). Le sujet principal, une Déposition de croix, est encadré dans un enroulement gothique de branchages entrelacés, d'un dessin fort élégant, copié d'après la *Rencontre de Joachim et d'Anne* (B. 79); les coins du haut sont remplis par deux petits Amours qui soufflent de tous leurs poumons dans de grandes trompettes; au milieu des branches, un petit écriteau porte le monogramme et la date 1504; au dernier plan, le Calvaire.

2. Cat. Posonyi, nº 320.

dix-sept planches copiées par Marc-Antoine; les trois pages com-



ÉTUDE POUR LA NAISSANCE DE LA VIERGE (B. 80).

Cabinet des Estampes de Berlin.

plémentaires, *la Vierge assise sur le Croissant* (B. 76), la *Mort de Marie* (B. 94), et *l'Assomption* (B. 95), doivent être postérieures

au retour de Venise ; même *l'Assomption* ne fut composée qu'après l'achèvement du *Triptyque de Heller* (1508).

Cette histoire de la Vierge, *per figuras digesta*, comme dit la seconde édition de 1511, est une œuvre de tendre piété, de sensibilité naïve, de sincère croyance, de mélancolique résignation, qui contraste vivement avec la fougue passionnée, les terribles emportements et les scènes tragiques des *Passions*. L'ouvrage se déroule en une forte unité depuis le *Refus du sacrifice de Joachim par le grand prêtre* (B. 77) jusqu'à la *Vierge sur un Croissant* (B. 76), qui, bien que placée en tête du livre, en est l'épilogue. Le cadre est simple, bourgeois pour ainsi dire ; les pieuses légendes sont traitées avec un abandon expansif et une bonhomie cordiale. Mais la simplicité et la grandeur du style communiquent à ces représentations intimes toute la solennité des scènes religieuses et les élèvent bien au-dessus du milieu familier où elles se passent. Œuvre de foi spontanée, honnête et vraie, pleine d'une conviction ardente et d'un accent ému, sans apprêt, sans prétention à l'effet, avec quelque souvenir des devanciers [1], mais dégagée de leur tutelle et se frayant librement une nouvelle voie.

Le culte de la Vierge avait grandi pendant tout le moyen âge au point de rivaliser presque avec celui du Christ ; c'est cette effusion croissante de piété que Dürer a traduite avec une fidèle émotion ; la *Vie de la Vierge* est l'expression unique du sentiment germain à l'égard de Marie au commencement du XVI[e] siècle. Il reste plusieurs des études, toutes à la plume et en sens inverse, des planches sur bois pour cette série : — la *Naissance de la Vierge,* léger croquis qui subit des changements notables avant de devenir l'estampe (B. 80) ; le croquis ne met encore en scène que six personnages : dans un confortable et vaste intérieur, la Vierge

1. *La Fuite en Égypte* (B. 89), par exemple, est une copie libre de la gravure de Martin Schongauer (B. 7).

couchée à qui une femme apporte des mets sur un plat ; sur le devant, deux femmes baignant l'enfant; à droite, une troisième vidant une canette ; ces personnages sont les principaux acteurs de



ÉTUDE POUR LE CALVAIRE (B. 59).

Cabinet des Estampes de Francfort

la gravure sur bois qui en compte une douzaine ; toutefois, sauf le ciel avec le séraphin aux ailes étendues, les détails essentiels existent déjà dans le dessin (cabinet des Estampes de Berlin)[1]; —

1. Au verso, une étude du Christ et du bon larron crucifiés; contre la croix de ce dernier est appuyée une échelle que gravit un homme armé d'une massue

la première pensée de la *Visitation* (B. 84) avec le monogramme, et n'ayant subi de changements que dans les fonds du paysage (Albertine); — deux études pour la *Mort de la Vierge* (B. 93), à l'Albertine et au musée de Brême, celle-ci très retouchée; — enfin, deux études pour *l'Assomption,* l'une acquise, en mai 1879, à la vente Suermondt, par le cabinet des Estampes de Berlin, l'autre, un état plus avancé, à l'Ambrosienne; — à l'Albertine, une demi-figure en somptueux costume, coiffure avec chaîne dans les cheveux, voile tombant en arrière, riche collier; tournée à gauche, la jeune femme étend le bras droit, la main gauche relève la robe; en haut, le monogramme; petit croquis à la plume ayant quelque connexité avec la figure de Marie des *Fiançailles de la Vierge* dans la *Vie de la Vierge*[1].

cat. Posonyi, nº 225), groupe que nous avons rencontré dans le *Crucifiement* de 1502, ce qui indique approximativement la date du présent dessin. L'homme à la massue reparaîtra dans la gravure du *Calvaire* (B. 59), dont ce croquis pourrait être un tout premier projet; plus bas, une figure près d'un escalier, indiquée par quelques traits de plume. — Au cabinet des Estampes de Francfort, un dessin à la plume, plein de verve, plus important, offrant en largeur tous les éléments, encore imparfaitement coordonnés, de ce *Calvaire* qui est, comme la gravure, évidemment de 1502. On y retrouve, en effet, des groupes de la Crucifixion du triptyque exécuté en 1502 pour l'Électeur de Saxe, et des figures du dessin tiré de la légende des *Trois Frères* (voy. p. 89), où le hallebardier de gauche, coiffé d'un casque empanaché, est le même, en sens inverse et placé à droite, que celui du dessin du Calvaire; la plume d'ailleurs, dans ces deux études, a le même serré et la même finesse. Ce hallebardier figure également, tel quel, à droite dans l'estampe l'*Assemblée des gens de guerre* (B. 88), dont la date se rapproche beaucoup de celle de ces derniers morceaux.

1. Signalons quatre bonnes copies à la plume de quatre compositions de la *Vie de la Vierge*, toutes dans le sens des gravures : la *Rencontre de Joachim et d'Anne* (B. 79), à l'Albertine; chez M. A. Lange, à Paris, la *Visitation* (B. 84) et *Jésus au milieu des docteurs* (B. 91); à l'Académie de Venise, la *Fuite en Égypte* (B. 89). — Au cabinet des Estampes de Berlin, une copie, à la plume, lavée d'encre de Chine, de *l'Assomption,* consciencieuse, mais un peu lourde, avec le monogramme de Jost Amman, et la date 1557. — Notons encore, à ce propos, *l'Assomption* à l'aquarelle ayant figuré à la vente Firmin-Didot, aujourd'hui chez M. Galichon et dont il y a deux copies, l'une, au British Museum datée 1503, l'autre, chez M. Robinson de Londres.

VI

DÉPART POUR VENISE. — PAYSAGES. — LETTRES A PIRKHEIMER.
LA FÊTE DU ROSAIRE.
JÉSUS AU MILIEU DES DOCTEURS. — EXCURSION A BOLOGNE.
RAPPORTS AVEC LÉONARD DE VINCI.

Dans les derniers mois de 1505, Dürer se met en route pour Venise. De nombreuses raisons le déterminèrent à entreprendre ce voyage alors assez pénible et assez dispendieux. Il saisissait peut-être cette occasion d'échapper à l'épidémie qui désolait Nuremberg. En effet, un dramatique et vigoureux fusain, *la Mort* coiffée d'une couronne à pointe, tenant la faux, courbant son squelette sur un cheval décharné, avec cette inscription : *Memento mei 1505* (collection de M. Malcolm), pourrait avoir été exécuté sous l'impression de ce fléau qui causa l'émigration d'un grand nombre d'habitants [1]. Dürer était d'ailleurs attiré vers ces contrées où florissait un art dont l'éclatante renommée avait pénétré en Allemagne, et Venise était de toutes les villes d'Italie celle qui devait le plus solliciter sa curiosité; il allait y retrouver quelques-uns de ses compatriotes; une sorte de colonie nurembergeoise s'était établie dans la ville des

1. Au musée germanique de Nuremberg, un vitrail trilobé sur lequel est reproduit ce dessin, avec cette différence que la Mort, au lieu d'une faux, tient un arc tendu dont elle décoche une flèche; deux vers latins en exergue.

doges : les Kolb, les Imhof, les Hirschvogel y faisaient, à côté des Augsbourgeois, un important commerce avec l'Allemagne; ces émigrés germains avaient construit à Venise un établissement de commerce, le *Fondaco de' Tedeschi,* duquel dépendait l'église San-Bartolommeo.

Dürer avait été précédé à Venise par sa réputation [1]; déjà une partie de la *Vie de la Vierge* avait été copiée, sans son aveu, par Marc-Antoine Raimondi; il se peut même, comme le croit Vasari, que le désir de protester contre cette usurpation se soit ajouté aux causes plus directes de son voyage. On a dit encore qu'il était appelé de Nuremberg par les marchands allemands de Venise pour peindre dans cette dernière ville le tableau de la *Fête du Rosaire,* destiné au maître autel de San-Bartolommeo. Cette opinion nous paraît très peu fondée : dans la première de ses lettres à Pirkheimer, Dürer parle du tableau en question comme d'une commande nouvelle et ignorée de son correspondant : « Je vous en prie, dit-il, ayez pitié de ma dette; j'y pense bien plus souvent que vous. Si Dieu favorise mon retour, je vous payerai honnêtement avec grand remerciement, car j'ai à peindre pour les Allemands un tableau qu'ils me payeront cent dix florins rhénans... » Il est clair que Dürer annonce à son ami cette commande comme une bonne fortune toute récente ; si le tableau lui avait été commandé avant son départ de Nuremberg, il aurait sans doute, selon l'usage des artistes contemporains, demandé quelques avances pour les frais de voyage et eût été ainsi dispensé de contracter, à l'égard de Pirkheimer, une dette qui lui semble si lourde. C'est donc pour d'autres motifs que notre maître se rendait

1. On lit dans Wimpheling que Dürer, dès 1502, était très connu en Italie et qu'on y achetait ses œuvres : « Ejus (Martini Schon) discipulus Albertus Durerus et ipse Allemanus hac tempestate excellentissimus est, et Nurnbergæ imagines absolutissimas depingit, quæ a mercatoribus in Italiam transportantur, et illic a probatissimis pictoribus non minus probantur quam Parrhasii aut Appellis tabulæ. » (Voy. Grimm, *Ueber Künstler und Kunstwerke,* II, p. 224.)

à Venise : il croyait y trouver, dans ces temps de dure pauvreté, une vente facile de ses œuvres; il emportait avec lui six petits tableaux[1], une importante collection de gravures parmi lesquelles devaient figurer l'*Adam et Ève,* l'*Apocalypse,* la série (incomplète encore) de la *Vie de la Vierge* et des dessins, entre autres le Christ en croix et les deux larrons, sur trois feuilles séparées, à l'aquarelle et au bistre relevés de plume, portant la date 1505 (Albertine)[2]. Ce Christ, d'après l'avis très judicieux de M. Thausing, a servi d'étude pour le petit tableau le *Crucifié* du musée de Dresde, peint en 1506 et dont le chaud coloris se ressent de l'atmosphère vénitienne[3].

En même temps Dürer venait chercher dans la ville des doges certains éléments d'étude qui lui manquaient absolument en Allemagne; outre le génie des grands maîtres vénitiens, l'opulence luxueuse des marchands de la florissante cité, la protection éclairée qu'ils accordaient aux arts, les séductions de la reine de l'Adriatique, étaient vantées par les nombreux voyageurs qui revenaient de Venise à Nuremberg.

C'est tant à l'aller qu'au retour (il serait difficile de préciser) que Dürer exécute toute une série de paysages à la plume ou à l'aquarelle, qui n'est pas la partie la moins intéressante de son œuvre. De tout temps il avait donné au paysage une place impor-

1. Cela semble ressortir du passage suivant de la lettre III à Pirkheimer : « J'ai vendu tous mes petits tableaux, sauf un. J'en ai cédé deux pour 24 ducats et trois autres pour trois bagues qui ont été comptées dans le troc pour 24 ducats... »

2. D'une plume également nerveuse, lavé d'aquarelle et de bistre, aussi sur feuilles séparées, deux études pour les larrons dans des attitudes plus tourmentées, les cheveux couvrant la face; au cou du mauvais larron, une corde que tire un bourreau minuscule; en bas, le monogramme; chez M. Klinkosch, à Vienne.

3. Peut-être est-ce en vue de ce Christ que Dürer exécuta, d'après nature, un bras droit de crucifié, avec une main crispée convulsivement, d'un dessin ferme et large; sur le clou qui traverse la main, le monogramme; à la pierre d'Italie (château de Cobourg).

tante dans ses études; mais il n'arrive à cette exécution si admirée qu'après le séjour en Vénétie.

Pour bien apprécier les progrès qu'il fit pendant son voyage, il nous faut jeter un rapide coup d'œil sur les paysages antérieurs de notre maître. Prenons pour point de départ les deux vues de place de l'Albertine (peintes à l'aquarelle et, sans nul doute, lors de la première tournée en Allemagne) : la perspective, dont Dürer ne connut tous les secrets qu'un peu tard, est défectueuse, trop perpendiculaire, les terrains montent brusquement au lieu de fuir avec les gradations voulues; la main est un peu lourde, sans fermeté suffisante, sans finesse; malgré ces faiblesses, ces débuts sont au moins égaux aux fonds des tableaux de Wolgemut et infiniment supérieurs à tout ce que renferme la *Cronica Mundi.*

Suivant de près la nature, l'observant avec cette sûreté de coup d'œil qui est une de ses qualités dominantes, transportant aussitôt sur le papier ou le parchemin l'impression communiquée par le monde extérieur, Dürer puise dans ce commerce avec la réalité les éléments d'un progrès continu. La pittoresque cité de Nuremberg avec son massif château, ses hautes tours, ses églises aux clochers effilés, les prairies verdoyantes qui bordent le cours sinueux de la Pegnitz, les gracieux moulins mus par le courant de la rivière, les carrières de pierres éventrées par la pioche de l'ouvrier, telle est l'école où Dürer acquit dans le paysage une perfection jusqu'alors inconnue en Allemagne.

A ces promenades dans Nuremberg et ses environs se rattache, avant le départ pour l'Italie, toute une série d'études très soignées, où souvent les moindres détails sont rendus avec un art des plus consciencieux : ainsi les deux vues de *Nornperg* (Nuremberg), du musée de Brême et de l'Albertine ; — la *Sant Johans kirchen* (église Saint-Jean), gouache d'un fini prodigieux (musée de Brême) ; — un pont de bois couvert, posé contre un grand bâtiment surplombé

d'une tour à pignon, avec un groupe d'arbres qui cache un moulin, vue prise du *Trockensteg,* près de la petite porte de Haller (Hallerthürlein) qu'on aperçoit au-dessus des arbres; jolie aquarelle (Albertine) [1]; — la *Trotzichmüll,* treffilière (cabinet des Estampes de Berlin) [2], où la rivière sépare tout le dessin dans sa longueur en deux parties : sur le devant à droite, un amas de bâtiments formant le corps de ferme, maisons faites de briques, de chaux et consolidées par des traverses de bois; toits en chaume inclinés descendant très bas; quelques arbres à gauche dans un enclos ; de l'autre côté de la rivière, le reste de l'exploitation, des champs et, au loin, quelques riantes habitations de paysans, perdues dans des bouquets d'arbres; au delà, cinq ou six clochers s'élevant au-dessus de leurs villages; au dernier plan, une ligne de collines ondulées. Beaucoup d'habileté et de naïveté en même temps; l'auteur n'a voulu rien embellir, rien oublier; l'ensemble du dessin touche et émeut par la vérité des détails, par cette volonté persistante de rendre au spectateur la nature telle qu'elle apparaît à l'artiste, sans addition ni omission. Le petit pèlerin de gauche avec son havre-sac et son bâton, le hallebardier traversant à cheval la paisible rivière, les poussins de la basse-cour, les figures minuscules du fond, tout révèle ce souci d'une exactitude près d'être trop minutieuse. Cette aquarelle gouachée est par-dessus tout l'œuvre d'un interprète honnête et sincère ; — la *Weydenmüll* [3], une vue de Nuremberg, prise du côté nord-ouest, avec le château surplombant et les deux tours de l'église Saint-Sebald; au premier plan, la Pegnitz bordée de cabanes et de groupes de saules; dessin à la plume d'un effet très juste avec des lavures d'encre de Chine d'une transparence légère dans la manière des Flamands (cabinet des

1. Voy. Thausing, p. 95.
2. Cat. Posonyi, n° 334.
3. Ce nom et tous les autres noms d'endroits sont de la main de Dürer.

Estampes de Paris) ; — une vallée avec un village dans le fond, entouré d'arbres, simplement esquissée à l'aquarelle (musée de Brême) ; — un tout petit lavis, un champ dans lequel des paysans minuscules travaillent à élever des meules de foin (musée du Louvre) ; — un paysage de montagnes avec un tunnel ; à gauche, un roc formant une sorte de terrasse garnie d'arbres ; à droite, un château fort avec ses dépendances ; au pied de la montagne, la mer ou peut-être un fleuve; à droite, le monogramme; à la plume (collection de Mme Vve Grahl) ; — un charmant paysage qu'un puissant tronc de chêne coupe en deux parties égales ; au second plan, une rivière ; dans le lointain, des maisons et une église bordée d'arbres touffus ; appuyé contre le tronc auquel est attaché un crucifix, un jeune homme dessine, les yeux fixés sur les fonds ; en avant, un chien assis (British Museum) ; peut-être est-ce là un souvenir des excursions artistiques de la première jeunesse ? — Toujours au même musée, un chêne et un pin, aquarelles d'une merveilleuse exécution ; — un autre chêne, à la plume, et un beau groupe de trois arbres (musée de Brême); — dans la collection de M. de Franck à Gratz, un tilleul sur un bastion; au fond, sur un banc de pierre, un homme assis vêtu de noir; une autre figure d'homme debout sous l'arbre; sur parchemin [1], provenant de la collection Grünling ; — une vallée dont les fonds sont occupés par une chaîne de montagnes s'étendant jusqu'à la partie gauche du dessin, et au pied de laquelle est un village ; en haut, le monogramme ; aquarelle gouachée avec des tons verts passés au gris (cabinet des Estampes de Berlin) [2] ; — chez M. Klinkosch, à Vienne, et provenant de la collection Drexler, un coin de forêt dont la partie droite n'est que rapidement esquissée, mais d'une façon charmante ; sur le devant, près d'une source entourée d'un mur en pierre, l'ermite Antoine et le prophète

1. Voy. Thausing, p. 92.
2. Cat. Posonyi, nº 335.

Élie auquel un corbeau apporte la nourriture; au bas, au milieu, le monogramme; jolie plume; — une grande vue d'un village aux environs de Nuremberg, avec clocher, mare, etc., très fine d'exécution, un peu pâlie par la lumière; à gauche, à mi-hauteur, un tout petit cercle relié par un trait à ces mots de la main de Dürer : *Hab acht aùfs awg* (fais attention au point de vue), sans doute une indication d'horizon à quelque élève ; plume (collection de M. Bertini, à Milan).

Grâce à ces études faites autour de sa ville natale, Dürer a acquis la justesse du coup d'œil et la sûreté de la main; ces deux qualités ne lui manqueront pas en face de paysages nouveaux; il est arrivé à pouvoir saisir vite et rendre avec précision toute espèce de sites. Dans ce long voyage de Nuremberg à Venise, il va rencontrer une nature bien différente de celle qu'il a étudiée jusqu'alors, des aspects plus pittoresques peut-être; il saura les traduire avec la même exactitude et le même charme que les vues de sa propre patrie; il dessinera avec autant de caractère les rochers sauvages des Alpes que les douces prairies des environs de Nuremberg; il nous montrera les rocs escarpés du Tyrol, aux arêtes saillantes, aux âpres déchirures d'une vigueur nerveuse qui contraste avec les fonds sommairement tracés; à la plume (Albertine); — un château fort avec son enceinte, solidement assis sur une hauteur; au pied, à droite, des groupes d'arbres; à gauche, le paysage s'étendant devant une ligne de montagnes fuyante; en bas, sur une route, une petite figure de pèlerin à côté de laquelle la date 1516, apocryphe aussi bien que la signature *de Alberto Duro;* esquisse à la plume d'un trait fugitif (Ambrosienne, à Milan); — *Insprug* mirant ses tours et ses clochers dans les eaux transparentes de l'Inn; aquarelle (Albertine); — *Trint* (Trente) avec son ciel déjà italien, ses montagnes bleues dans le fond et l'Adige au premier plan (musée de Brême); — l'enceinte de la même ville avec ses tours et son imposant château

fort (collection de M. Malcolm); — une chaîne de montagnes bleues dominant une triste vallée semée de quelques maisons, aquarelle très légère (cabinet des Estampes de Berlin); — le *Welsch Schloss,* château italien, perdu au sommet d'une haute montagne, avec de menaçantes forteresses (collection de M. Blasius); — le *Welsch Perg,* montagne italienne, surplombant des étages successifs de collines au pied desquelles s'étend une large vallée (collection Bodléienne d'Oxford); — un château fort sur un rocher, aquarelle gouachée (musée de Brême); — un autre à pic, avec toutes ses dépendances, sur parchemin, au musée du Louvre qui possède encore les *Fenedicr Klawsen* (passes vénitiennes), semées d'oliviers touffus, traversées par Dürer à son entrée du Tyrol en Italie; — un village sur la pente d'un col : dans le haut, une construction avec tours massives; dans le bas, plusieurs maisons à tourelles; à droite, au fond, un côté de montagne boisée; au premier plan, une passerelle; plume lavée d'aquarelle [1]; — un roc escarpé dont le sommet est tapissé d'arbustes, de brins d'herbes et de mousse fraîche; les fissures du rocher, les rugosités de la pierre et les moindres détails de la végétation sont traités avec une rare finesse; 1506 et le monogramme (British Museum); — des châteaux forts sur une hauteur escarpée; les premiers plans inachevés; aquarelle gouachée [2] (collection de M. Jean Gigoux); — un petit torrent rocailleux avec un pan de mur et une roue de moulin, quelques arbustes et un homme dessinant; aquarelle gouachée, vrai petit joyau; au bas à droite, un monogramme suspect (collection de M. E. Cheney, à Londres); — un paysage idyllique d'une poésie délicieuse : deux montagnes au milieu desquelles s'ouvre une échappée qui laisse voir, dans une perspective lointaine, une rangée d'arbres légèrement dessinés; sur les premiers plans, une prairie coupée

1. Au musée du Louvre, dans la série des anonymes allemands.

2. Une copie au cabinet des Estampes de Berlin.



Albert Durer del. Dujardin sc.

PAYSAGE ITALIEN

Collection de M. Jean Gigoux

A. Quantin Imp. Edit.

par une route ; les tons verts, auxquels se mêlent habilement des tons rougeâtres et jaunes, suivent une gradation savante qui fait de cette esquisse une ravissante étude de couleur (collection de M. Blasius).

Telles sont les œuvres inspirées à Dürer par cet heureux voyage qui le mena, à travers le rude et sauvage Tyrol, des plaines de Nuremberg dans la riante Vénétie. Le caractère commun de toutes ces aquarelles est une facture fine, un peu précieuse, pour laquelle le pinceau prend volontiers les allures menues et précises de la pointe ; presque toujours certaines parties, surtout les premiers plans, restent inachevées. On voit que Dürer s'attache de très près aux côtés essentiels et leur donne le dernier fini, tandis qu'il sacrifie volontairement le reste.

Ces dessins nous paraissent, en dépit du prétendu voyage de 1494 et malgré certaines attributions apocryphes, appartenir aux années 1505-1506. Il est difficile de savoir et il est assez oiseux de se demander s'ils ont été exécutés, pour la plupart, à l'aller ou au retour ; on peut regretter que l'auteur ne les ait point datés, mais cette omission s'explique facilement : Dürer ne destinait point à la vente ces morceaux hâtés qui lui servaient surtout d'études pour la gravure. On retrouve en effet dans ses œuvres gravées, sinon la reproduction fidèle, du moins un souvenir très vif et très frappant de ces notes de voyage ; c'est ainsi que les châteaux forts et les rocs escarpés qu'il aimait tant à saisir au passage reparaissent, plus ou moins modifiés, dans beaucoup de ses planches.

Si nous ignorons les dates précises de ces croquis, nous sommes mieux renseignés sur une autre œuvre des mêmes temps, *Una Vilana Windisch,* avec 1505 précédé d'un D en arabesque et suivi d'un F moins fleuri *(Dürer faciebat),* sans préjudice du monogramme. Ce portrait est particulièrement précieux en ce qu'il établit (et nous n'en avons pas d'autre preuve) que Dürer était en Vénétie dès 1505.

Le modèle mérite doublement l'épithète de *Vilana;* c'est bien une femme du peuple et des moins séduisantes; elle se présente de face, en buste, les cheveux cachés par un mouchoir grossièrement noué, les yeux à demi-fermés essayant un regard malicieux; le nez est large et commun; les grosses lèvres s'entr'ouvrent montrant d'énormes dents, en un sourire vulgaire; ce que l'on voit du buste a la rigidité massive de la pierre[1] (chez M. Danby-Seymour, à Londres). Le modèle a été quelque forte fille de l'Adriatique, d'allures masculines, habituée aux rudes travaux de la terre ou de la mer; mais la laideur du type n'a en rien contrarié les qualités ordinaires de l'artiste. Au Louvre, un autre buste de femme très semblable à cette *Vilana Windisch,* dont on dirait qu'elle est la mère ou la sœur aînée, coiffée d'un bonnet, la bouche fendue aussi en un large rire; d'une très belle facture[2].

Dürer arrive enfin à Venise. Quel accueil y trouva-t-il? à quoi fut employé le temps qu'il y passa? Nous n'avons, sur ce sujet intéressant, d'autres sources d'informations que les œuvres mêmes de notre maître et les dix lettres[3] adressées à Pirkheimer. Cette correspondance, quoiqu'on eût aimé à y rencontrer plus de détails touchant Venise et l'art vénitien de cette époque, fournit d'utiles et curieux renseignements sur l'état d'esprit de Dürer pendant son séjour dans la ville des doges et sur certains côtés des mœurs de ces populations nouvelles pour lui.

L'intérêt principal de ce séjour se concentre sur le grand tableau qu'il eut à peindre pour la petite église San-Bartolommeo.

1. Reproduit dans la *Gazette des Beaux-Arts,* 2e période, t. XVI, p. 433.

2. M. Reiset, dans sa *Notice des Dessins*, etc., la décrit ainsi sous le no 501 : « Tête de vieille femme, vue de face et coiffée d'un énorme bonnet qui lui couvre le front et tombe presque sur les yeux. Le regard est dirigé vers le bas, la bouche sourit. A la pierre noire. H., 0m,204. L., 0m,150. »

3. La dixième de ces lettres a été retrouvée par M. Mitchell, de Londres, et publiée par M. Thausing (*Dürer,* p. 284).

Cette église dépendait du *Fondaco de' Tedeschi* construit en 1505, après l'incendie de l'ancien Fondaco, par maître Hieronymus, architecte allemand établi à Venise. Dürer attendait de son œuvre une rémunération fructueuse qui devait l'aider surtout à s'acquitter de sa dette envers Pirkheimer; il revient souvent sur cette question qui le tourmente pendant toute la durée de son absence, comme on l'a vu dans le passage de la lettre I que nous avons cité plus haut, et comme l'attestent ces quelques lignes de la lettre III : « Je vous en prie, prenez patience jusqu'à ce que Dieu me ramène chez moi; je vous payerai ma dette honnêtement »; et ailleurs (lettre VI) : « Quand je serai rentré, grâce à Dieu, je vous payerai le tout ensemble honorablement et avec toute ma reconnaissance. » Dürer espérait terminer promptement ce tableau qui devait, on le sait, lui être payé cent dix florins rhénans, et comme il croyait n'avoir pas cinq florins de frais, le profit promettait d'être grand. « Si Dieu le veut, dit-il (lettre I), le tableau peut être placé sur l'autel un mois après Pâques. » Mais il en fut tout autrement : emporté comme toujours par le désir de faire une œuvre irréprochable, Dürer voit bientôt cette tâche, qui lui semblait si facile, prendre des proportions inattendues : « C'est vraiment un travail considérable et je ne pourrai l'achever complètement avant la Pentecôte. » En même temps les frais augmentent : « On ne me donnera pas plus de 85 ducats et vous savez ce qu'il faut compter pour les dépenses. »

Il est d'ailleurs distrait par les nombreuses commissions que lui donne Pirkheimer : achat de diamants, de tapis, de papier, de verres brûlés, d'huiles, de plumes d'autruche et de bagues; recherche de livres grecs, etc. Il finit même par montrer, tout en plaisantant, quelque impatience : « Si seulement vous me laissiez tranquille au sujet des bagues! Ne vous conviennent-elles pas? Cassez-leur la tête et jetez-les au cabinet, comme dit Weisweber. Vous croyez donc que j'attache une grande importance à de pa-

reilles ordures? » Pour comble d'infortune le pauvre artiste est pris d'une éruption aux mains qui le rend assez longtemps incapable de tout travail : « C'est aujourd'hui seulement (lettre III) que j'ai commencé à esquisser mon tableau; jusqu'ici mes mains étaient si teigneuses que je ne pouvais travailler; mais j'ai fait passer le mal. »

Enfin l'œuvre s'achève et Dürer en est content : « Apprenez que mon tableau donnerait bien un ducat pour être vu par vous, tant il est beau et d'un beau coloris. J'en ai beaucoup de compliments... j'ai fait taire les peintres qui prétendent que j'étais un habile graveur, mais que je ne savais pas manier la couleur. Aujourd'hui beaucoup de gens disent qu'ils n'ont jamais vu plus beau coloris. » L'admiration publique augmente : « Puisque vous êtes si satisfait de vous-même, écrit-il encore à Pirkheimer, je puis bien vous le dire, moi aussi, qu'il n'y a pas dans toute la contrée un plus beau tableau de la Sainte Vierge; tous les artistes le prisent autant que vous êtes estimé des Seigneurs; ils disent qu'ils n'ont jamais vu peinture plus suave et plus élevée. »

Il est récompensé de sa peine par deux suffrages qui durent flatter son orgueil légitime d'artiste : « Le doge Loredan et le patriarche ont vu mon tableau. » Mais le salaire ne paraît pas avoir été en proportion avec la peine qu'il s'est donnée; il regrette presque de s'être chargé d'une pareille entreprise : « Je dois vous dire que j'aurais pu gagner beaucoup d'argent si je n'avais entrepris le tableau pour les Allemands... (lettre V). Apprenez quelle est mon intention; j'ai la volonté de ne pas partir d'ici jusqu'à ce qu'il plaise à Dieu que j'aie de quoi vous payer avec reconnaissance, en conservant en plus 100 florins. J'aurais pu les gagner facilement sans le tableau pour les Allemands [1]. »

1. Le profit du séjour à Venise a dû être assez considérable, puisque Dürer a pu payer ses dettes à sa rentrée à Nuremberg; voy., *Pièces justificatives*, n° III.

On comprend que la *Fête du Rosaire* ait demandé à Dürer un labeur aussi assidu ; c'est une de ses œuvres les plus importantes; elle contient un nombre considérable de grandes figures traitées avec un soin infini, sans parler des *putti* qui voltigent tout autour des principaux personnages. La Vierge, assise sur un trône à baldaquin, va recevoir une couronne impériale que deux anges élèvent au-dessus d'elle ; sur ses genoux l'enfant Jésus, entièrement nu, s'apprête à orner d'un rosaire la tête du pape agenouillé à gauche, tandis qu'elle-même couronne l'empereur Maximilien en prière, placé à droite; aux pieds de Marie, un séraphin, emprunté à quelque tableau vénitien de l'époque, joue du luth ; derrière le pape et l'empereur, se presse agenouillée une foule de donateurs et donatrices qui sont évidemment autant de portraits de contemporains; au-dessus, saint Dominique, le fondateur de la fête du Rosaire, et les anges tenant des couronnes destinées à tous les assistants; dans les fonds, un gracieux paysage; à droite, près du cadre, Albert Dürer tenant une pancarte qui porte sa signature avec ces mots : *Exegit quinquemestri spatio Albertus Dürer germanus MDVI;* derrière lui, son fidèle ami Wilibald Pirkheimer.

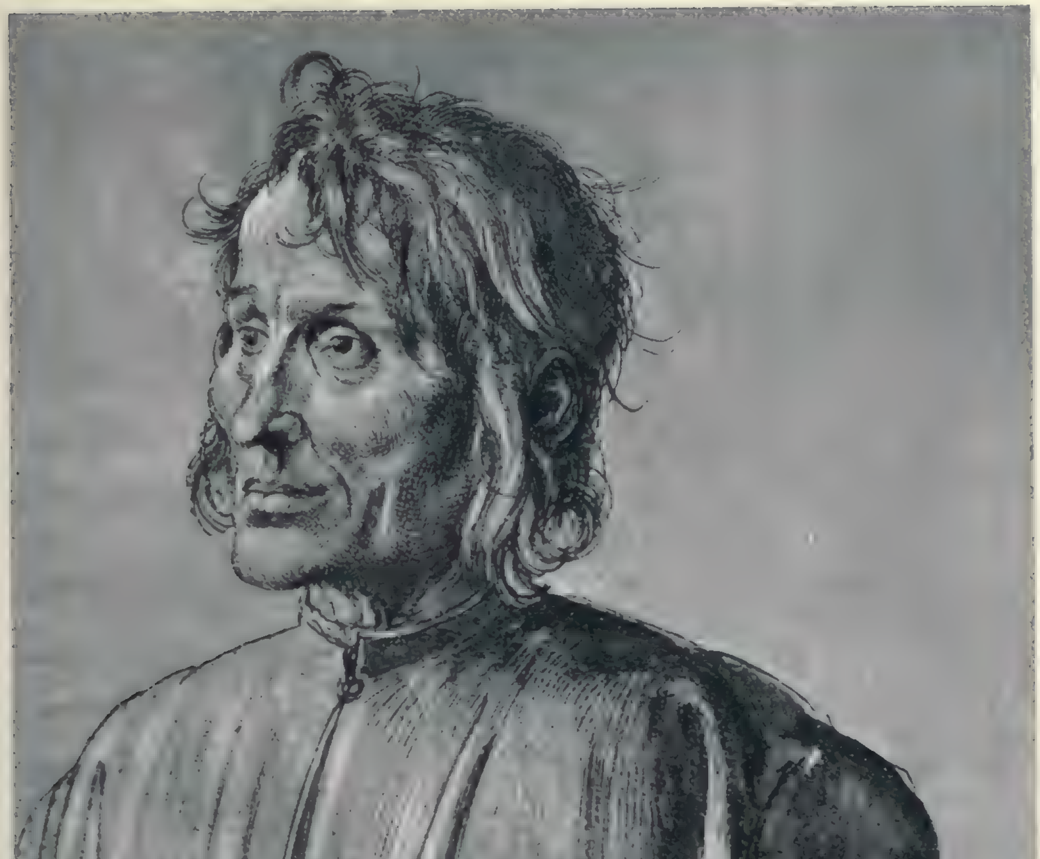
On sait ce qu'est devenue cette peinture qui avait coûté tant d'efforts ; elle est aujourd'hui à Prague, au couvent de Strahow, dans un état déplorable : il ne reste presque plus rien du travail original enfoui sous des restaurations criminelles [1]. Heureusement nous possédons encore une série d'études faites par Dürer pour le

1. Acheté par Rodolphe II, ce tableau fut, dit-on, porté de Venise à Prague sur les épaules de quatre hommes vigoureux, l'empereur ayant craint les cahots d'une voiture. Sur l'ordre de Joseph II, le précieux panneau devait être transporté à Vienne; mais il fut perdu, on ne sait comment, et acquis dans la suite par les Prémontrés de Prague pour l'abbaye de Strahow (voy. Thausing, p. 267). — Des copies de ce tableau, avec d'assez notables changements, au musée de Lyon, dans la collection Ambras et chez le Dr Jean Urban, à Prague (voy. la *Chronique des Arts*, 3 septembre 1881, p. 231).

Rosenkranzfest ; cinq d'entre elles sont conservées à l'Albertine : la demi-figure de saint Dominique, placé près du trône de la Vierge ; un donateur à genoux et priant[1] ; les mains de l'empereur Maximilien prises au moment où il va les joindre dans un mouvement d'adoration vers la Vierge et l'Enfant ; le manteau du pape, historié de larges ornements, avec un trait de pinceau donnant l'attitude de la tête en profil et les mains jointes ; en haut, 1514 et le monogramme, ajoutés après coup par Dürer ; jolie aquarelle ; une tête bouclée d'ange chantant, pour l'ange assis aux pieds de la Vierge[2]. Au cabinet des Estampes de Paris, l'enfant Jésus couché nu sur une draperie, levant la couronne, et, sur une même feuille, trois têtes d'anges aux fronts hauts et bombés. Au musée de Brême, une ravissante tête d'ange levée vers le ciel, avec les ailes attachées au cou, cheveux mollement frisés, bouche enfantine aux lèvres charnues, joues gonflées par l'effort vocal. Dans la collection de M. Holford, de Londres, le donateur placé immédiatement derrière Maximilien, tel qu'on le voit dans le tableau : très beau portrait d'un grand caractère ; les plis de la large robe tombent avec une ample aisance, les mains tenant le rosaire sont d'une admirable indication ; la place d'honneur occupée par le personnage peut porter à croire qu'il n'est autre que le riche marchand Fugger, d'Augsbourg, alors établi à Venise, tenant dans la corporation allemande un rang des plus élevés ; cette hypothèse devient des plus acceptables si, comme

1. Ce dessin a été habilement découpé et collé sur une feuille de papier, peut-être par Mariette, dont il porte la marque, et qui était expert en ces sortes d'opérations ; au dos, *Van Heygh van Albertus.*

2. Dans la collection Esterhazy, à Pesth, une copie de cet ange, très poussée, au pinceau, avec rehauts blancs sur papier préparé, probablemeut de G. Sadeler. — Au cabinet des Estampes de Munich, une tête qui rappelle celle de cet ange, vue de face, penchée légèrement à gauche, regardant vers la droite ; cheveux bouclés, bouche entr'ouverte ; autour des épaules une draperie ; au pinceau, à l'encre de Chine, avec traces de rehauts blancs, sur papier préparé à fond vert ; en bas à gauche, 1508 ; à droite, le monogramme.



A. [illegible] del. Dujardin sc.

MAITRE HIERONYMUS

([illegible] de M. [illegible])

[illegible] A. Quantin Imp. Edit.

l'affirme Sansovino dans sa description de Venise en 1581, le tableau fut commandé à notre maître par un Fugger [1]. Enfin, chez M. Jean Gigoux, le portrait de maître Hieronymus en buste, de trois quarts à gauche, vêtu d'une houppelande, tenant de la main gauche une équerre, tel qu'il figure dans la *Fête du Rosaire*. Ce dessin est le plus important de cette série. La tête imberbe, chargée de mèches de cheveux en désordre, est remarquable par une gravité ascétique et une maigreur d'anachorète ; l'architecte, absorbé par son œuvre, est comme détaché de toute pensée terrestre, les yeux même ont quelque chose de hagard ; c'est d'après ce dessin que Dürer a peint maître Hieronymus dans le tableau. Toutes ces études [2], sauf le manteau papal, qui est sur fond blanc, sont sur papier gris bleu [3], au pinceau, à l'encre de Chine, avec des rehauts blancs, signées du monogramme et datées 1506.

Dans la manière des études d'anges pour la *Fête du Rosaire*, un ravissant enfant Jésus, nu, assis, devant un panneau de brocart, sur un coussin qui couvre un escabeau caché par une draperie ; la tête penchée à droite est d'une grâce un peu cherchée ; une main tient la croix levée, l'autre remonte jusqu'à l'épaule et vient effleurer la joue ; au pinceau, avec rehauts blancs, sur fond gris bleu ; en

1. Voy. Grimm. *Ueber Künstler und Kunstwerke : Albrecht Dürer in Venedig*, t. Ier, p. 162.

2. Dans la collection Esterhazy, à Pesth, un donateur agenouillé, coiffé d'un filet, vêtu d'une houppelande et tenant dans ses mains jointes une guirlande de roses ; au-dessus de lui une banderole capricieusement contournée ; à côté, debout, contre la croix et formant une étude à part, un *Ecce homo* couronné d'épines, les flancs entourés d'une draperie qui retombe jusqu'à terre en un large pli ; il tient les instruments de la flagellation ; appuyées en sautoir, la lance et la tige de roseau avec l'éponge imbibée de vinaigre.

3. Sur le même papier vénitien, une grande draperie aux plis cassés, pour une figure agenouillée, à l'encre de Chine, avec rehauts blancs ; en haut, 1506 et le monogramme (Albertine). Et aussi un buste de femme, de face, d'une belle attitude, au regard hautain, pleine de force et de santé, qu'on a voulu, à tort, considérer comme une étude pour la Vierge de la *Fête du Rosaire* (Albertine).

haut, le monogramme surmonté de la date 1506 (musée de Brême)[1]. Un autre Jésus, agenouillé, de même dimension, avec une courte chemise soutenue par une ceinture, entourant de ses petits bras le pied de la croix et tenant dans ses mains les instruments de la Passion, évidemment contemporain ; pierre d'Italie (British Museum).

En même temps que la *Fête du Rosaire,* Dürer terminait une peinture de moindre importance : « Sachez aussi que mon tableau (lettre VIII) est achevé ainsi qu'un autre *quadro* tel que je n'ai jamais fait rien de semblable. » Il s'agit probablement d'un *Jésus au milieu des docteurs,* achevé en cinq jours s'il faut en croire ces mots : *Opus quinque dierum,* écrits sur un signet en papier sortant d'un livre tenu par un des docteurs. Ce tableau, très endommagé, est aujourd'hui à la galerie Barberini de Rome ; du reste, même en bon état, il devait porter les traces d'un travail trop précipité. Les six docteurs, demi-figures de grandeur naturelle, se pressent autour du Christ sans ordre aucun ; les physionomies, d'une mimique exagérée, sont vulgaires ou grimaçantes; seul le Jésus, aussi en demi-figure, a un charme féminin[2] ; sa tête, chargée de longues boucles, gracieusement inclinée à droite, est un heureux emprunt fait au style italien et rappelle d'assez près les types des peintures milanaises; d'ailleurs tout ce tableau semble une imitation d'un thème familier à l'école de Léonard de Vinci[3]. Ce sont les mains qui jouent le rôle capital dans cette œuvre trop hâtée. Dürer avait fait de nombreuses études pour ces mains ; nous

1. Reproduit dans la *Gazette des Beaux-Arts,* 2e période, t. XVI, p. 439.

2. L'étude originale de cette tête est conservée à l'Albertine; elle a été gravée par Gilles Sadeler. Dans la collection Esterhazy, à Pesth, une copie, au pinceau, avec rehauts blancs, sur papier préparé, de la même main et de la même exécution que celle de l'Ange chantant, et très probablement du même G. Sadeler.

3. Ainsi à la *National Gallery* de Londres, le beau *Jésus au milieu des docteurs* de Bernardino Luini, en demi-figures, présente des types et des gestes qui rappellent de très près ceux du tableau de Dürer. Le dessin original de Luini, à la



TÊTE DE JÉSUS; ÉTUDE POUR LE « JÉSUS AU MILIEU DES DOCTEURS ».

Albertine.

en possédons quatre : une main d'un docteur tenant un livre (Albertine); la main droite de Jésus, renversée, sortant d'une large manche et touchant avec l'index le pouce de la main gauche (collection de M. Blasius, gravée par Lœdel); sur la même feuille, deux mains épaisses tenant un gros livre; deux autres mains moins fortes tenant un livre moins gros (collection de M. Blasius). Ces études pour les mains du Jésus et des docteurs sont au pinceau, sur le même papier et de la même facture que celles de la *Fête du Rosaire;* elles portent également le monogramme avec la date 1506; on ne saurait imaginer de plus beaux morceaux d'après nature.

Le cadre de notre travail ne nous permet pas de parler des autres tableaux que Dürer a pu peindre à Venise; bornons-nous aux dessins, assez nombreux, qu'il exécute pendant ce séjour, et parmi lesquels un des plus intéressants nous montre réunis sur une même feuille l'*Enlèvement d'Europe,* trois têtes de lion, un *Apollon archer* et un *Alchimiste* (Albertine).

L'*Enlèvement d'Europe* est une composition mal agencée; la pose de la jeune fille sur le taureau est forcée; le taureau lui-même, quoiqu'il ait l'honneur de prêter son enveloppe au maître des dieux, est de formes disproportionnées et de vilaine allure; les tritons, les néréides et les petits Éoles sont jetés sans ensemble autour du sujet principal ; la meilleure partie de la composition est le couple de satyres à la droite d'Europe ; quant aux compagnes désolées de la fille d'Agénor, elles trahissent leur désespoir par des mouvements un peu désordonnés ; dans le haut, une ville (Sidon, sans doute) si étrangement placée qu'elle semble à peine faire partie

plume lavé de bistre, à l'Albertine. A Gênes, chez le marquis Adorno, un tableau analogue *attribué* à Léonard ; à la Pinacothèque d'Arezzo, une troisième édition, aussi de l'école du Vinci ; ces deux derniers des imitations d'après le tableau de B. Luini. Hans Hofmann, mêlant la *Fête du Rosaire* et le *Jésus au milieu des docteurs*, en a fait une composition montrant Jésus entouré de douze demi-figures de docteurs ; aquarelle relevée de plume (collection Esterhazy, à Pesth).

de la scène générale. Malgré tous ces défauts, il faut louer une grande finesse de trait, une exécution spirituelle et vive d'une saveur toute particulière. Sur la moitié droite de la feuille, un très gracieux Apollon à demi vêtu, tenant l'arc et la flèche, couronné de lauriers, le corps infléchi vers la droite par un mouvement qui n'a rien de contraint, très italien, dans le sentiment de Verrocchio ; à côté de lui, un alchimiste, vu de profil, coiffé d'un épais turban, enveloppé d'une longue robe attachée par une cordelière, contemplant une tête de mort qu'il tient dans ses mains ; à ses pieds, un livre et un trépied soutenant un chaudron en forme de boule d'où s'échappent quelques flammes, avec ces lettres *lutus*. Que signifie ce mot? Est-ce la forme archaïque *lutus* pour *lutum,* indiquant la boue du corps humain qui fermente dans la marmite cabalistique, tandis que l'alchimiste examine les débris de la tête? Ou ne sont-ce pas plutôt les cinq dernières lettres du mot *plutus* (richesse), cet objet traditionnel des recherches de l'alchimie, adonnée surtout à la transmutation des métaux ? Dürer n'a-t-il pas voulu nous montrer l'alchimiste oriental avec les accessoires ordinaires de sa science,la tête de mort, le livre de sorcellerie et le chaudron où se fabrique l'or?... Au-dessus, trois têtes d'un même lion, l'une vue de face, l'autre de trois quarts, la dernière de profil. M. Thausing affirme que le modèle de ces têtes a été emprunté aux petits lions en marbre qui ornent, aujourd'hui encore, la Piazzetta de' Leoni. Nous croyons qu'en regardant avec quelque attention ces têtes si mobiles, au poil hérissé et dru, empreintes d'une férocité si vraie, on reconnaîtra qu'elles ont dû être faites non d'après la pierre inanimée, mais bien devant un modèle vivant. Les lionceaux grêles, de pure fantaisie, que l'on voit à la Piazzetta, n'ont rien de commun avec le terrible et farouche animal de Dürer ; leur exécution est lourde et grossière, tandis que les trois têtes de notre maître respirent la réalité même et sont rendues avec une énergie que la nature

seule peut donner. Les *leoncini* de Venise auraient-ils pu fournir à Dürer cette crinière souple et forte, ces poils vigoureux qui s'échappent des naseaux et encadrent les yeux, ce rictus sauvage, ces froncements menaçants de la bête irritée ? Un lion vivant a posé devant Dürer, soit à Venise, soit dans les environs[1].

Sur une autre feuille, Dürer a encore réuni quelques-uns de ces croquis rapides qui semblent être des notes détachées pour les ouvrages importants : un cavalier, armé de toutes pièces, montant

1. Peu de temps après la publication de ces lignes dans la *Gazette des Beaux-Arts*, le directeur de cette revue recevait la lettre suivante insérée dans la *Chronique des Arts et de la Curiosité*, du 1er décembre 1877.

Venise, le 18 novembre 1877.

Monsieur le directeur, dans la dernière livraison de la *Gazette des Beaux-Arts* et précisément dans l'article des « dessins d'Albert Dürer », je vois que M. Thausing affirme que le modèle de trois têtes de lion faites par Dürer a été emprunté à un petit lion qui orne aujourd'hui la Piazzetta dei Leoni. Cette place, à gauche de la façade de l'église Saint-Marc, a tiré son nom de deux petits lions en marbre rouge sculptés en 1722 par Giovanni Bonazza, par ordre du doge Alvise III Mocenigo. Avant ce temps, cette place était un marché aux herbes (V. Cicogna Zibaldone).

Cette affirmation de M. Thausing est donc une grande erreur, parce que ces lions ont été faits trois siècles après le séjour d'Albert Dürer à Venise. Mais la *Gazette* a raison quand elle dit qu'un lion vivant doit avoir posé devant Dürer.

A Venise, il y eut pendant plusieurs siècles une petite ménagerie dans laquelle on tenait des animaux que les princes avaient envoyés aux doges. Marino Sanuto, dans le livre : *Vite dei Dogi*, a tiré du IIIe livre, *Pactorum*, un curieux document du XIVe siècle. Le roi Frédéric de Sicile avait donné au doge Sarranzo, en 1316, un lion et une lionne. Pour tenir ces animaux, on avait construit dans le palais ducal une cage en bois, où tout le monde les pouvait voir, et trois mois après, selon ledit document, le 12 septembre 1316, *dicta leonissa peperit per naturam, sicut animalia faciunt, tres leoninos vivos et pilosos, qui statim nati, vivi incœperunt se movere, et ire circum matrem, per ipsam cameram... Et unus ipsorum animalium est masculus et alia duo sunt feminæ.*

Signé : Joannes Marchesini

Ducatus Venetiarum Notarius.

Après la reconstruction du palais ducal, cette ménagerie fut transportée dans un édifice qu'on voit sur quelques tableaux de Canaletto, où se trouve maintenant le jardin royal.

(*Guide de Venise*, par Zanotto. Note à la Piazzetta, page 111.)

Voilà de l'histoire.

Je vous prie, monsieur le directeur, d'agréer, etc.

Ant. della Rovere.

Chez M. Klinkosch, un lion tourné à droite, de profil, d'une expression aussi vivante que celle du lion de Venise, à la plume, lavé d'aquarelle et d'encre de Chine; le pelage est traité avec une extrême délicatesse. Dans la même collection, un autre lion couché attribué, à tort, à Dürer.

un cheval lourdement caparaçonné; quelques traits figurant un casque à visière baissée et une partie de cuirasse; une belle anatomie d'homme nu, sans tête, appuyant la main sur un écu [1]; un bambino assis à terre, levant sa petite tête joufflue, qui ressemble étonnamment aux délicieux enfants de Verrocchio [2]; enfin une tête barbue coiffée d'un haut turban, d'une expression hargneuse (Offices).

Ces dessins sont au nombre de ceux que M. Thausing rattache au prétendu voyage de 1494; la vigueur, l'aisance, la maestria de la facture, suffiraient à prouver que ces esquisses, si largement et si lestement enlevées, sont d'une date très postérieure. Mais que sera-ce si l'on regarde d'un peu près le cheval armé? Son mouvement est d'une grande justesse; or on sait que jusqu'en 1505 les chevaux de Dürer ont une allure des moins naturelles que le maître ne corrigera qu'après avoir étudié les modèles italiens [3].

Même dans les années 1505-1507, Dürer sentait si bien les imperfections de ses dessins d'animaux que, malgré tous ses travaux à Venise, il s'adonna à l'étude des proportions du cheval. Nous avons un témoignage de cette préoccupation dans les projets qu'il fit alors pour sa future gravure le *Chevalier, le Diable et la Mort* (B. 98); on en conserve à Milan et à Florence deux éditions très curieuses. Celle de Milan est évidemment la première; Dürer prend son hallebardier de 1498 et le place tel quel sur un cheval emprunté à celui du Colleone [4] de Verrocchio, et un peu aussi, surtout

1. Au musée de Weimar, le torse très étudié d'un homme nu vu à mi-corps, coiffé d'une résille; les bras, à peine indiqués, rejetés en arrière, pour que le torse soit en pleine lumière; à la plume, sur papier verdâtre; fond repassé à l'encre; en haut, un monogramme suspect.

2. Ces dessins à la plume de Verrocchio se trouvent au Louvre, au British Museum, au musée Wicar à Lille, et chez le duc d'Aumale, au château de Chantilly.

3. Quant à la tête au turban, dans laquelle M. Thausing (p. 84) voit le Dioclétien de l'Apocalypse, ou plutôt le Domitien, devrait-il dire, nous ne trouvons rien de commun, entre ces deux têtes, que le turban dont elles sont coiffées.

4. Voy. Grimm, *Ueber Künstler und Kunstwerke*, II, p. 230.

pour la tête, aux chevaux antiques de l'église Saint-Marc qu'il pouvait admirer tous les jours à Venise. Le dessin est à la plume sur fond noir; le chien qui suit le cheval est réservé en blanc dans le fond; mais le cheval, encore court, est loin d'atteindre à l'élégance magistrale du modèle; la jambe droite de derrière est mal venue, Dürer y essaye des retouches à grands coups de plume et ces corrections sont visibles sur le recto du dessin; la croupe reste trop courte; la tête, quoique d'une grâce antique, est trop petite pour sa large encolure. Ces défauts, qui disparaîtront presque entièrement dans la gravure de 1513, sont déjà effacés en grande partie dans le dessin de Florence. Ce dernier état, fait au trait avec des divisions proportionnelles, comme tant d'études de Dürer sur le corps humain, porte un grand nombre d'annotations abrégées en lettres et chiffres, servant à établir les dimensions de l'animal. Les abréviations sont si succinctes qu'il est difficile de savoir en quelle langue elles sont écrites; elles ne sont pas de la main de notre artiste[1].

Quel a été le maître de Dürer pour ces études des proportions du cheval? M. Thausing croit que ce fut le savant mathématicien Luca Paciolo da Borgo San-Sepolcro, auteur du traité *De divina proportione,* auquel collabora le grand Léonard[2]. Luca Paciolo était, ainsi que l'auteur de la Cène, un des protégés de Ludovic le More, dont on connaît le goût éclairé pour les arts. C'est alors, à

1. Le seul mot que nous ayons pu lire est *disopra,* au-dessus de l'oreille gauche du cheval. Nous avons déchiffré les lettre *vol* et *lar* (abréviations, peut-être, de *volume* ou volume et de *largo*). On trouve encore sur cette feuille quelques-uns des signes employés par Dürer dans son *Traité des proportions du corps humain* pour indiquer la ligne, le nombre, la portion et la minute. — Un cheval analogue se retrouve aux Offices; il sert de monture à un Tartare qui se retourne d'un mouvement brusque; une ligne verticale indique que Dürer se proposait d'appliquer à ce cheval son système de mesures.

2. Léonard a probablement exécuté les' dessins des solides du livre *De divina proportione,* aussi bien que des modèles en carton ou en bois de ces mêmes solides,

Milan, que Léonard contribua par ses dessins géométriques au traité de Paciolo, lequel ne parut qu'en 1509 à Venise. Après la chute définitive de Ludovic le More, en 1500, la colonie d'artistes qu'il avait réunie autour de lui se dispersa, et Luca Paciolo mena une existence assez vagabonde. Il est possible, selon la conjecture vraisemblable de M. Thausing, qu'il se soit trouvé à Bologne (où l'on



ÉTUDE POUR LE TRAITÉ DES PROPORTIONS DU CORPS HUMAIN.

Cabinet des Estampes de Berlin.

conserve encore un manuscrit de lui, *De viribus quantitatis*), à l'époque où Dürer vint y étudier ce qu'il appelait *l'art de la perspective secrète*. Le pape Jules II se trouvait dans cette ville et y tenait une cour nombreuse [1]; sa présence dut y attirer de tous les

modèles que Paciolo donna à quelques hauts personnages avec son manuscrit. Paciolo, en parlant de Léonard et de ces modèles au commencement de son livre, les recommande comme *propria manu sculpta*, mots que plusieurs écrivains ont à tort interprétés ainsi : gravés sur bois par lui (Léonard). — Nous devons ce renseignement à l'obligeance de M. Govi, le savant commentateur du grand maître italien.

1. Sismondi (*Histoire des républiques italiennes*, t. VIII, p. 365) remarque que les arts et le commerce, bannis du reste des États de l'Église, florissaient alors à Bologne.

points de l'Italie une foule d'artistes et de savants, auxquels pouvait s'être mêlé Luca Paciolo. M. Thausing remarque encore que Dürer, dans son *Traité des mesures,* s'est évidemment inspiré en beaucoup de points des théories de Paciolo, sans cependant le citer. Il en conclut que le maître de Nuremberg ne fit point ses emprunts au livre *De divina proportione,* dont il eût fait mention, mais à d'anciennes conversations avec le savant italien.

Quoi qu'il en soit, l'ensemble du raisonnement de M. Thausing est appuyé sur des présomptions assez sérieuses. Si l'on adopte cette hypothèse, Paciolo aurait servi, pour ainsi dire, de trait d'union entre Dürer et Léonard, et, outre la *perspective secrète,* aurait communiqué au premier les notions qu'il tenait du Vinci, si expert en cette matière, sur le dessin du cheval.

Qu'on nous permette de pousser les conjectures un peu plus loin et d'examiner si Dürer n'a pas pu avoir des relations directes avec Léonard, sans l'intermédiaire de Paciolo ou de tout autre. Notre argumentation se fondera sur l'étroite similitude de certains côtés de l'art chez ces deux maîtres. On sait que les fameux entrelacs de Léonard gravés sur cuivre et les bois de Dürer ne sont guère que deux éditions du même travail[1]. Nous pouvons constater d'autres rapports non moins évidents. Dürer aimait à étudier la tête humaine sous tous ses aspects, même les plus difformes; on trouve de ces dessins bizarres dans un assez grand nombre de collections. Nous signalons spécialement une curieuse suite de dix têtes d'hommes placées au bas d'une étude de draperie, à la plume, et graduées de

1. On a beaucoup discuté sur la priorité à propos de ces entrelacs; le regretté marquis d'Adda a traité cette question dans la *Gazette des Beaux-Arts*, t. XVII, p. 434, et conclut avec raison en faveur de Léonard. Ces entrelacs sont très fréquents dans l'art lombard primitif, qui les a sans doute empruntés à l'Orient, et plus tard dans les œuvres de Léonard; ce qui est encore plus décisif, ce sont les nombreuses études et les projets d'entrelacs que l'on rencontre dans le *Codice Atlantico* de Léonard, conservé à l'Ambrosienne. Voy. aussi Passavant, *le Peintre-Graveur,* t. V, p. 183.

telle sorte que d'un facies presque simiesque on arrive à une tête de César romain [1] (cabinet des estampes de Berlin). Une autre série de quatre profils d'hommes, demi-nature, d'une plume étonnam-



ÉTUDES COMPARÉES DE TÊTES D'HOMMES.

Collection de M. Dumesnil.

ment nerveuse et ferme (collection de M. Dumesnil); et dans la collection Esterhazy du musée de Pesth, une rangée de cinq

1. Cat. Posonyi, n° 313. On retrouve des études analogues dans le livre III du *Traité des proportions du corps humain*. Des cubes divisés par des lignes horizontales et verticales renferment des faces d'homme dont les traits varient selon la disposition de ces lignes. — Chez M. Cornill, à Francfort, deux petits bustes à la plume, dont l'un grimaçant, dans le goût de ceux qu'on vient de citer.

bustes de femmes, conçus dans le même esprit d'études de physionomies comparées, et placées aussi, par une coïncidence curieuse, à côté et au-dessus d'une étude de draperie pour une figure assise[1]. Or ces études de têtes semi-humaines, semi-bestiales, sont très fréquentes chez Léonard et ses disciples. En torturant ainsi jusqu'à la monstruosité les lignes de la face humaine, ils cherchaient à trouver des expressions exagérées qui, corrigées et atténuées, pussent servir à la traduction d'émotions violentes. Autre rapport plus frappant : dans la seconde partie de l'in-folio conservé à la bibliothèque de Dresde[2], qui contient des autographes et des dessins de Dürer, entre autres le manuscrit du premier livre du *Traité des proportions du corps humain,* on trouve sur une même feuille cinq études de cheval, à la plume, d'après Léonard : 1° une croupe, la queue étant coupée pour qu'on puisse mieux étudier la conformation de l'animal; 2° la jambe gauche avec portion du poitrail; 3° le raccourci sans tête et le bas

1. Sur la même feuille, à droite de ces têtes, une nerveuse étude de main gauche sortant d'une manche et s'appuyant sur un livre; au-dessous, un léger croquis de Vierge tenant sur ses genoux l'Enfant tout nu; à ses pieds, un séraphin jouant du luth et chantant; dans le coin de droite, en bas, un griffonnage de tête d'oiseau fantastique; au milieu, vu de dos, un buste d'homme d'armes coiffé d'un feutre aux ailes rabattues sur les épaules et dont le baudrier laisse pendre un grand sabre recourbé, étude pour un des cavaliers du groupe dont nous avons parlé (p. 57), et qui de la collection His de la Salle a passé, avec tout le cabinet du généreux amateur, au musée du Louvre; à gauche, une demi-figure d'homme barbu dont le visage est couvert par la visière d'un bonnet; enfin un tortil de vignes avec feuilles. Ce dernier petit croquis, semblable aux enroulements de vigne du ***Livre d'heures de Maximilien,*** indiquerait approximativement la date (1514) de ces divers dessins à la plume. — Au cabinet des Estampes de Berlin, un autre feuillet d'études : les jambes et la partie supérieure d'un torse, à la plume; un bas de draperie pour une figure assise; à gauche, un porc-épic dont le haut est coupé par le bord du papier; au verso, deux bâtiments d'un style italien, qui peuvent nous donner la date approximative du dessin, 1506-7.

2. Voy. *Albrecht Dürers Handzeichnungen in der kœniglichen Bibliothek zu Dresden mit einer Vorrede von Dr A. von Eye,* Soldan, Nürnberg. Dans ce même recueil se trouvent encore d'autres dessins, surtout anatomiques, qui ressemblent fort aux études de Léonard (voy. ***Pièces justificatives,*** n° IV).



FEUILLET D'ÉTUDES.

Collection Esterhazy, à Pesth.

des jambes vus de face; 4° un petit cheval lancé ventre à terre [1], de profil; 5° la tête et l'encolure d'un cheval hennissant, de forme antique, naseaux au vent, crins hérissés, bouche très ouverte et montrant les dents. Mettons ces derniers dessins en regard de l'homme nu à cheval et de la tête de cheval (ancienne collection Galichon), et laissons au lecteur le soin de juger combien la copie de Dürer est une reproduction exacte de l'original. Dürer ici n'imite pas, il copie, tandis qu'ordinairement il se borne à interpréter avec plus ou moins de liberté les maîtres italiens, comme Mantegna, Baccio Baldini (?) et autres. La finesse, la verve et l'élégance spirituelle de la plume chez Dürer rappellent de très près les qualités correspondantes de Léonard, bien que celui-ci garde toujours un avantage évident pour la souplesse et l'harmonie du trait, et que, notamment dans ces études de chevaux, il mette une liberté de facture qui conserve à la plume toute son aisance, tout son coulant, tandis que Dürer a, pour ainsi dire, fait de sa plume un burin, en donnant à son trait quelque chose d'incisif, comme s'il se fût agi d'un calque très accusé.

Dans les draperies exécutées à Nuremberg au retour de Venise, dans celles surtout du *Tableau d'autel de Heller,* comme dans les études de mains et de fleurs et dans certains dessins du manuscrit du *Traité des proportions du corps humain,* nous trouvons une influence encore plus marquée de Léonard, une communauté de conception, une similitude de facture très manifestes. Tout en gardant leur caractère profondément germanique, ces études ont une saveur léonardesque qui dénote une préoccupation assez forte du maître milanais. Il ne s'agit plus ici d'emprunt ou de copie,

1. Ce même cheval se retrouve souvent dans le *Codice Atlantico* de l'Ambrosienne; dans les *Disegni di Leonardo da Vinci incisi e publicati da Carlo Giuseppe Gerli,* Milano, 1784, on voit encore (planche XIV), sur des chevaux tout à fait identiques, des cavaliers combattant contre des hommes à pied.

mais d'une véritable assimilation, à un moment du moins, du style de Léonard par le génie de Dürer.

Dürer, pendant son séjour en Italie, n'a-t-il pas rencontré Léonard ? Leurs relations n'ont-elles pas été beaucoup plus étroites, beaucoup plus dégagées d'intermédiaire qu'on ne l'a cru jusqu'ici ?

Dans ce cas, où et quand le maître de Nuremberg et Léonard ont-ils pu se voir ?

Vers la fin de 1506, Dürer quittait Venise pour une excursion à Bologne. En 1506 aussi, et dans l'été, Léonard avait reçu de la Signoria de Florence l'autorisation d'abandonner, pour un temps plus ou moins long, cette ville afin de se rendre à Milan[1]. Soderini[2], en effet, se plaint qu'il ait laissé inachevée la grande peinture du Palazzo Vecchio. Or l'époque du voyage de Dürer à Bologne coïncide avec celle de l'absence de Léonard. A la fin de la lettre IX, dans laquelle il annonce à Pirkheimer son départ immédiat pour Bologne, Dürer s'exprime ainsi : « Fait à Venise, je ne sais dans quel mois de l'année, mais environ quinze jours après la Saint-Michel, l'an 1506. » En d'autres termes, vers le milieu d'octobre. D'autre part, c'est en octobre 1506 que Soderini signale l'absence de Léonard.

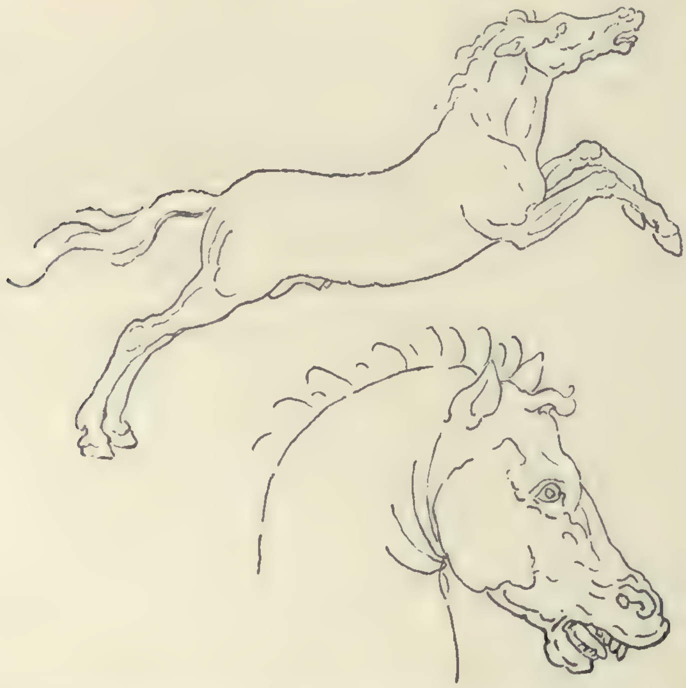
On devine notre conclusion ; Dürer se trouvant à Bologne vers le milieu d'octobre 1506, Léonard ayant quitté Florence à la même époque, le pape Jules II tenant alors grande cour dans la première des deux villes, ne serait-il point possible que Léonard ait pris, pour se rendre à Milan, le chemin de Bologne, attiré qu'il était par la présence du pontife dans cette dernière ville, et se soit trouvé au nombre des peintres qui firent à Dürer un si chaleureux accueil et le saluèrent, comme dit Scheurl, dans l'élan d'un enthousiasme

1. Voy. Gaye, *Carteggio inedito degli artisti*, volume II, p. 59 et suiv.

2. Voy. *Saggio delle opere di Leonardo da Vinci tratti dal Codice Atlantico*. Milan, 1872, p. 31.

généreux, souverain maître de la peinture, *publice principatum picturæ in universo orbe detulerunt*[1]? Certes, ce n'est là qu'une conjecture, mais qui, appuyée sur les raisons qui précèdent, peut sembler plausible.

Peu de temps après son retour de Bologne, Dürer dut quitter Venise. Il y avait trouvé un accueil qui paraît avoir été mêlé



ÉTUDES DE CHEVAUX D'APRÈS LÉONARD DE VINCI PAR A. DÜRER.

Manuscrit de la Bibliothèque de Dresde

d'hostilité et d'affectueuse bienveillance. Ses lettres à Pirkheimer témoignent de ces sentiments contraires. Il se plaint amèrement de l'avidité des trafiquants d'origine germanique : « Tout est accaparé, dit-il, par les Allemands qui vont et viennent sur la Riva ; ils veulent gagner sur tout quatre fois la valeur, car ce sont les

1. *Commentarius de vita et obitu Dom. Antonii Kress, ed. Norimbergæ*, 1515.

plus malhonnêtes gens d'ici; personne ne peut s'adresser à eux pour un service honnête; de bons camarades m'ont averti de me tenir sur mes gardes, car ils trompent bêtes et hommes. » Quant



ÉTUDES DE CHEVAUX PAR LÉONARD DE VINCI.

Ancienne collection Émile Galichon.

aux Vénitiens eux-mêmes, il se loue des uns et montre fort peu d'estime pour les autres : « Que je voudrais, écrit-il à son fidèle ami, que vous fussiez à Venise! Il y a parmi les Italiens nombre d'agréables compagnons qui s'attachent à moi de plus en plus; on

en a le cœur tout joyeux : ce sont des hommes intelligents, savants, bons joueurs de luth et de fifre, connaisseurs en peinture, gens de nobles sentiments et fort vertueux, et ils me témoignent beaucoup d'estime et d'amitié. En revanche, on trouve aussi des scélérats, fourbes, menteurs et voleurs, tels que je n'aurais pas cru qu'il y en eût sur cette terre, et, si on ne le savait, on les croirait les plus aimables gens qu'il y ait au monde. Moi, pour ma part, ils me font toujours rire quand je parle avec eux. Ils savent bien qu'on connaît leurs fourberies, mais ils ne s'en soucient guère. » Le portrait n'est pas flatté; c'est surtout aux peintres que Dürer garde rancune : « Les gentilshommes me veulent tous du bien, mais point les peintres... J'ai beaucoup de bons amis parmi les Italiens qui me recommandent de ne pas manger et boire avec leurs peintres. Beaucoup de ceux-ci en effet me sont hostiles : ils copient[1] mes œuvres dans les églises et partout où ils peuvent les trouver ; et cependant ils en disent du mal et prétendent qu'elles ne sont pas à la manière antique et pour cette raison ne valent rien. » Ils contestent même à Dürer le droit d'exercer son art sans payer une contribution : « Apprenez que les peintres sont très-malveillants à mon égard; ils m'ont cité trois fois devant les Seigneurs et je dois donner quatre florins à leur corporation. » Il y a pourtant d'heureuses exceptions à cette animosité de la part des peintres vénitiens; en tête des amis et des admirateurs de Dürer se place le grand Jean Bellin dont il parle avec une affectueuse reconnaissance : « Giovanni Bellini m'a grandement loué devant beau-

1. On lit à ce propos, dans une lettre irritée d'Ulrich de Hutten à Pirkheimer : « Ille nostro ævo pingendi artificio Appelles Albertus Dürer, quem illi (Itali scil.) cum nihil facile Germanum laudari apud se aut ex invidia qua gens illa peculiariter laborat, aut recepta jam vulgo ibi opinione, ad omnia quæ ingenio indigent hebetes nos esse et inertes, patiantur, ita tamen admirantur, ut non solum ultro ei concedant, sed et quidam, ut opera sua vendibiliora faciant, illius sub nomine proponant. » (Voy. Grimm, *Über Künstler und Kunstwerke,* t. II, p. 225.)

coup de gentilshommes; il désire vivement avoir quelque chose de moi; il est venu en personne chez moi et m'a prié de lui faire un travail qu'il veut payer très bien. Tout le monde me dit combien il est honnête et j'ai tout de suite été porté vers lui. Il est très vieux, mais il est encore le meilleur pour la peinture. »

Peu à peu les sentiments de malveillance font place à une sincère admiration et, dans les derniers temps de son séjour à Venise, notre maître se félicite hautement des sympathies générales : « Je voudrais pour votre bien que vous fussiez ici; je suis sûr que le temps vous paraîtrait court, tant il y a dans ce pays de gens agréables, vraiment artistes. J'ai autour de moi une telle foule d'Italiens que parfois je suis obligé de me cacher. »

Dürer se détermine même, malgré les appels réitérés de Pirkheimer, à prolonger son séjour : « Sachez que je resterai ici quatre semaines encore, car j'ai à faire le portrait de quelques personnes auxquelles je l'ai promis. Mais afin de pouvoir rentrer le plus tôt possible, j'ai, depuis que mon tableau est achevé, refusé du travail pour plus de 2,000 ducats. Tout le monde le sait ici. » Et ce n'est point sans de vifs regrets qu'il se voit forcé de quitter Venise : « Hélas! que j'aurai froid après tant de soleil; ici je suis un seigneur, chez moi un pauvre hère! »

Il y avait en effet une grande différence de la brillante et seigneuriale Venise, toujours en fête, à la froide et bourgeoise cité de Nuremberg. Dürer eût pu fixer sa résidence dans cette ville qui avait promptement apprécié son génie; la Seigneurie de Venise lui offrait 200 ducats d'appointements annuels et le payement à part de tous les travaux qu'il pourrait exécuter pour la ville; il refusa ces offres séduisantes.

Dix-neuf ans après, dans une supplique adressée au conseil de sa ville natale, il rappelle ce sacrifice : « Item, c'est ainsi que la Seigneurie de Venise a voulu, il y a dix-neuf ans, m'employer et

me donner deux cents ducats d'appointements..... J'ai refusé tout cela par un effet de cet amour fort particulier que j'ai pour vos seigneuries, pour cette digne ville qui est ma patrie, et j'ai mieux aimé vivre auprès de vous dans une condition modeste que grand et riche ailleurs[1]. »

1. Voici le texte allemand de ce passage : « Item so haben mich dy herschaft zw Venedig vor 19 jarn bestellen alle jar 200 ducaten provisione geben wollen... » (Campe, *Reliquien,* 61.) La supplique étant de 1524, la proposition de la Seigneurie de Venise aurait été faite dans l'année 1505. Faut-il croire que l'offre eut lieu pendant que Dürer était encore à Nuremberg, ou seulement après son arrivée à Venise, dans les derniers mois de 1505? C'est un point intéressant, sur lequel malheureusement le texte ci-dessus ne donne aucune indication précise.

VII

RETOUR A NUREMBERG. — L'APOLLON. — ADAM ET ÈVE.
MARTYRE DES DIX MILLE CHRÉTIENS. — TABLEAU D'AUTEL DE HELLER.
LA LUCRÈCE. — PROJETS DE TRIPTYQUES. — PROJETS DE TABLEAUX.

Dürer rentre à Nuremberg dans les premiers mois de 1507. De cette année, nous avons un portrait sommaire de Maximilien vu de profil, à la pierre d'Italie sur papier blanc, presque grand comme nature. L'empereur est coiffé d'un mortier qui descend jusqu'au bas du front, ses longs cheveux flottant sur les épaules, quelques traits indiquant les revers d'un manteau[1]; tête très fortement accentuée; la ligne, depuis le front jusqu'au menton, a la vigueur et la netteté précises d'une médaille frappée; la bouche est particulièrement caractéristique, la lèvre inférieure, proémi-

1. Cat. Posonyi, nº 315. Ce portrait ne paraît pas avoir été fait d'après nature; nous pensons qu'il a servi de modèle pour une médaille ainsi décrite dans le *Trésor de numismatique* (médailles allemandes, planche IV, nº 8) : *Maximilianus rex coronatus 12 die mensis januarii ætatis suæ año 59 feliciter. In Deo obdormivit año Christi 1519.*

Buste à gauche de Maximilien coiffé d'un mortier et portant la Toison d'or. — Revers : écusson aux armes de la maison d'Autriche. Au-dessous ce distique :

Qvi fveras semper patiens plenusqve labore
Nunc reqvie svpervm Maximiliane cuba.

En bas dans les guirlandes, un écusson mi-parti de Bourgogne et d'Autriche.

nente, lui donne une expression d'énergie qui touche presque à la dureté; l'œil est sévère et impérieux; la longueur exagérée du visage et la largeur du cou communiquent une grande puissance à cette figure animée d'une volonté concentrée que l'on retrouve assez peu dans le Maximilien de l'histoire. Malheureusement le dessin a souffert; il porte des traces de plis qui traversent le buste en plus d'un endroit dans toute sa largeur; au bas, à droite, *1507 Maximilian,* de la main de Dürer, et le monogramme (cabinet des Estampes de Berlin).

De 1507 encore, un *Apollon,* à la plume, lavé d'aquarelle en tons clairs, qui doit être fait d'après quelque gravure d'un Italien du Nord, Benedetto Montagna ou quelque autre de cette école (British Museum)[1]. Le jeune dieu, assis sur un large tronc d'arbre devant le laurier classique, joue du violon; un léger vêtement couvre le torse; les épaules, les bras et les jambes sont nus, la tête est couronnée, les pieds portent des sandales. Dans un ouvrage, le *Guntherus Ligurinus*[2], publié à Augsbourg en 1507, on trouve une gravure dans laquelle figure un Apollon qui n'est pas sans analogie avec celui dont nous parlons. Le jeune dieu de la poésie est moins vêtu; sa tête, au lieu d'être penchée sur le violon, se tourne vers le ciel; ses pieds sont nus; tout autour de lui s'étagent pêle-mêle, d'un côté, la fontaine de Castalie, une moitié de Pégase, les neuf Muses et un petit temple de Minerve; de l'autre, Silène à cheval, Bacchus couché, des oréades et des dryades,

1. Au cabinet des Estampes de Munich, une copie exacte de cet Apollon par Dürer, signée du monogramme, avec la date 1517.

2. *Ligurini de Gestis Imp. Caesaris Friderici primi Augusti libri decẽ carmine Heroico cõscripti nuper apud Francones in silua Hercynia et druydarum Eberacensi coenobio A Chunrado Celte reperti postliminio restituti aeternitati et amori patriae ab eodem consecrati.* — A la fin du livre : *Güntheri Ligurini Poetae clarissimi de gestis diui Frid. pri. Decẽ libri foeliciter editi et impssi per industriũ et ingeniosũ Magistrũ Erhardũ Oeglin ciuem augustẽsem año Sesquimillesimo et septimo mẽse Apprilis.* In-fol. (Voy. Heller, *Albrecht Dürer,* 1018.)

quatre faunes, des Pans avec des instruments de musique, un petit temple de Diane au pied duquel Actéon, changé en cerf, est dévoré par les chiens; en haut, trois distiques expliquant sommairement le sujet de la composition; au bas, quelques lapins dans l'herbe, et l'inscription *Mons Parnassus.* M. Thausing range cette gravure au nombre des neuf planches qui ornent, selon lui, le *Guntherus Ligurinus.* Remarquons d'abord que ce livre ne contient que deux gravures, l'*Apollon*[1] en question et une *Philosophie* entourée de bustes de savants et d'écrivains. Les sept autres n'ont rien à faire avec cet ouvrage. Mais ce n'est là qu'une méprise pardonnable. Ce qui est plus étonnant, c'est que M. Thausing ne craint pas d'attribuer à Dürer la paternité de l'Apollon[2] du *Guntherus Ligurinus.* Cette gravure est aussi mauvaise dans les détails que dans l'ensemble; l'acteur principal est maladroit, sinon ridicule; les groupes accessoires ne valent pas mieux; nulle ordonnance, nulle unité. Peut-on imaginer que Dürer, arrivé à l'apogée de son art, revenant d'Italie avec des souvenirs, tout récents, de l'an-

1. Cette planche est tirée du curieux ouvrage de Conrad Celtes, intitulé : *Quatuor libri Amorum,* Nuremberg, 1502.

2. On retrouve cet Apollon dans une plaquette de dix feuillets, très-curieuse et très peu connue : *Melopoiæ sive Harmoniæ Elegiacorū Lyricorum et ecclesiasticorū hymnorū per Petrum Tritonium et alios doctos sodalitatis Litterariae nostre musicos secundū naturas et tempora syllabarū et pedum compositae et regulare ductu Chunradi Celtis fœliciter impresse.* Cette plaquette fut publiée par les soins de plusieurs poètes de l'association poétique de Vienne, dont Conrad Celtes était le président; elle contient un certain nombre de poésies en l'honneur de ce même Celtes; la notation en musique de vingt odes d'Horace, du commencement de la *Pharsale* de Lucain et du distique suivant :

Floreat in studiis : virtutū prima juventus :
Floreat ut magno : laudis honore senex :

enfin quelques hymnes religieux. Au deuxième feuillet de cet opuscule, on rencontre une planche qui figure aussi dans les *Quatuor libri Amorum* publiés à Nuremberg, 1502; Apollon entre Mercure et Pallas, au-dessous de Jupiter et au-dessus de Pégase, entouré des neuf Muses dans un ovale. La première planche, qui se trouve au feuillet 2, est évidemment de la même main que cette dernière; elles se valent. Les *Melopoiæ* ont été imprimées à Augsbourg en 1507. — Voy. Brunet, art. *Tritonius.*

tiquité classique, ait pu commettre une pareille erreur? Admettons avec M. Thausing que l'inhabileté du graveur soit pour quelque chose dans le vilain aspect de cette triste planche; mais ne reconnaîtrait-on pas malgré tout, comme dans la *Philosophie* ou dans l'*Apollon poursuivant Daphné*[1], quelques traces du génie ordinaire de notre auteur ? M. Thausing veut cependant que l'*Apollon* du British Museum ait servi d'étude pour cette piteuse gravure qu'il attribue sans autre raison au maître de Nuremberg. Cette hypothèse tombe devant les trois considérations suivantes : 1° le dessin du British Museum ne contient que la seule figure d'Apollon; tous les accessoires énoncés plus haut ne s'y trouvent pas; or Dürer n'eût pas manqué de les indiquer au moins, selon son usage, s'il s'était proposé de faire servir son dessin à la planche en question; 2° la facture même du dessin exclut toute supposition d'une gravure postérieure; les nombreux projets exécutés par Dürer pour des œuvres de ce genre sont tous, non à l'aquarelle, mais au trait, ce qui s'explique tout naturellement, l'artiste devant donner à son graveur, trait par trait, les indications précises que ne fournissent aucunement les tons plats de l'aquarelle; 3° enfin le dessin est dans le même sens que le bois de 1507; or les études de Dürer pour la gravure sont presque toujours dans un sens inverse.

Le même *Apollon* reparaît sur un coffret orné de peintures exécutées d'après les dessins de Dürer, et qui fut offert à Conrad Celtes, si renommé pour ses poésies latines, et ami de notre maître. Nul doute que l'*Apollon* de Londres n'ait été dessiné en vue de ce coffret[2].

1. La *Philosophie* se trouve à la fois dans les *Quatuor libri Amorum* de Conrad Celtes (Nuremberg, 1502) et dans le *Guntherus Ligurinus;* l'*Apollon et Daphné,* seulement dans le premier des deux livres.

2. Ce coffret a été retrouvé à la bibliothèque de l'université de Vienne, en 1876. C'est une boîte carrée en bois de tilleul, haute, large et longue d'environ un pied ;

Quant à l'analogie entre l'Apollon de l'aquarelle et celui de la gravure, elle s'explique facilement ; sans doute Celtes avait, selon son habitude [1], tracé lui-même l'ordonnance de la planche qui devait figurer dans le *Guntherus ;* l'artiste, plus que médiocre, chargé de ce travail emprunta au dessin de Dürer la figure qu'il travestit si grotesquement dans la gravure, en l'entourant des accessoires que nous avons signalés.

Le portrait de Maximilien et l'*Apollon* sont contemporains de deux tableaux importants, l'*Adam et Ève* et *le Martyre des dix mille chrétiens,* le premier terminé en 1507, le second seulement en 1508.

En étudiant l'*Adam et Ève* [2] de 1507, on reconnaît que Dürer a passé par l'Italie. Si l'on compare cette œuvre avec la gravure de 1504 dont nous avons longuement parlé, on constate des changements notables. Les types allemands un peu lourds de la gravure font place à deux figures gracieuses dont les attitudes, celle d'Ève surtout, ont quelque chose de maniéré. Jusqu'alors les figures nues de Dürer, la *Grande Fortune,* l'Ève de 1504, la femme satyre, etc., trop épaisses ou trop ramassées, ont plus de force et de caractère

elle est aujourd'hui en mauvais état. Une inscription sur parchemin, adhérente au couvercle de la boîte, nous apprend qu'elle contenait : 1° le document du 31 octobre 1501 conférant au collège poétique de l'université de Vienne le droit de couronner de laurier les poètes; 2° le laurier lui-même à feuilles d'argent; 3° l'anneau qu'on remettait au lauréat. L'inscription ajoute que cette boîte fut donnée à l'université en 1508 par le grand humaniste Conrad Celtes. Sur deux des côtés on voit l'*Apollon* tel que le possède le British Museum, et la figure allégorique de la *Philosophie* semblable à celle des *Quatuor libri Amorum.* (Voy. *Local Anzeiger der Presse* du 29 juillet 1876, *Ein neuer Dürer in Wien.*)

1. Voy. *Archiv f. zeichn, Künste,* t. II. Ruland, *Die Entwürfe zu den Holzschnitten der Werke des Conradus Celti.*

2. Le tableau original est, selon les uns, au palais Pitti, selon les autres, à Madrid. Nous ne pouvons donner notre avis sur cette importante question, n'ayant vu que le tableau, si remarquable d'ailleurs, de la galerie de Florence. Le musée de Mayence en possède une bonne copie.

que de grâce. Après le séjour en Italie, éclairé par le contact des grands maîtres, par l'étude des antiques et des beaux modèles vivants que lui offrait Venise[1], Dürer, sans rien perdre de sa vigueur, sait y mêler un peu de l'élégance transalpine. L'Ève du tableau, svelte, aux contours légèrement infléchis, les jambes *précieusement* croisées, d'un type vraiment joli, témoigne du changement accompli. Nous avons plusieurs études pour ce tableau : d'abord trois figures d'Ève sur une même feuille; celle du milieu datée 1507, les deux autres datées 1506; celles-ci au moins montrent que, dès son séjour à Venise, Dürer était préoccupé de son tableau *Adam et Ève* et en disposait déjà les matériaux. Elles nous présentent un modèle trop grêle et trop long; dans l'une, Ève se montre de face, posant un bras sur une branche fourchue qui sert d'appui à tout le corps légèrement penché vers la gauche, et levant l'autre bras qui vient de détacher la pomme; dans la seconde, Ève, toujours avec des proportions trop grêles et trop élancées, a la même attitude que dans la gravure de 1504, à ceci près que le bras gauche, au lieu de pendre le long de la hanche, est replié sur

1. M. Thausing remarque avec raison que Dürer a dessiné d'après le nu en Italie. Il cite une belle étude au pinceau avec rehauts blancs de 1506 sur papier bleuté : une femme nue tournant la tête à droite, de sorte qu'on aperçoit en profil perdu l'œil droit, le nez et un coin de la bouche; les cheveux tressés sont retenus par un filet; le bras droit se replie sur le devant du corps, ne laissant voir que la partie supérieure et le coude avec un peu de l'avant-bras; le bras gauche est étendu, la main tient un bonnet (collection de M. Blasius). Beaucoup de sûreté et de précision. Ce dessin a servi pour une plaquette en bronze de 1509, sans grand changement, si ce n'est que le corps est moins gros et plus élégant Nous connaissons dans des collections particulières plusieurs épreuves de cette plaquette; nous en possédons une.— Chez M. Malcolm, deux études sur une même feuille d'une femme nue, debout, se regardant dans un miroir qu'elle tient à la main; belle anatomie, lignes harmonieuses; à la pointe d'argent sur papier gris bleu. — Une autre femme nue, d'une forte structure, vue de face, debout, tenant de la main droite un miroir et de la gauche une draperie qui tombe derrière elle : proportions justes, hanches massives (Offices). Elle rappelle le modèle de la gravure du maître M. Z. (Martin Zasinger), *la Pensée de la Mort* (B. VI, p. 379, n° 17).



ÉTUDES DE FEMMES NUES.

Collection de M. Malcolm, à Londres.

les reins. Mécontent sans doute de ces deux figures allongées, Dürer, dans l'étude de 1507, reprend purement et simplement l'Ève de sa gravure et la dessine en sens inverse. Ces trois modèles se détachent en blanc sur fond d'encre de Chine et sont exécutés à la plume au moyen de légères hachures. Une quatrième étude, sans date, contre-partie, ou à peu près, de la première étude de 1506, mais plus étoffée, est accompagnée de mesures géométriques prouvant que Dürer a soumis ce dernier modèle à son canon des proportions du corps humain. Après tous ces tâtonnements, dans son tableau de 1507, il se décide enfin pour un compromis entre cette dernière Ève et celle de la gravure de 1504 (ces quatre études sont au British Museum). Il arrive ainsi, à force de recherches, de comparaisons critiques et de corrections répétées, par la sûreté de son jugement, à un type définitif, plus gracieux et plus correct que celui des premiers essais, et auquel on ne peut reprocher qu'un peu de maniérisme dans l'attitude générale et surtout dans la pose des jambes. Nous possédons, en outre, le bras et la main d'Ève tenant la pomme, trois quarts nature (collection de M. de Franck à Gratz); la petite tête de cerf que nous avons déjà mentionnée (cabinet des Estampes de Berlin), et une autre charmante aquarelle de la perdrix, posée sur une patte, à la droite d'Ève (Albertine).

Le second tableau, le ***Martyre des dix mille chrétiens,*** avait été commandé par l'électeur Frédéric de Saxe. Dürer était en plein travail, lorsqu'il fut interrompu par des fièvres dont peut-être il avait rapporté le germe d'Italie : « Sachez, écrit-il à Heller le 28 août 1507 (lettre I), que je suis depuis longtemps accablé par la fièvre : c'est pourquoi j'ai dû cesser pendant quelques semaines mon ouvrage pour le duc Frédéric de Saxe, ce qui me cause un grand préjudice. Mais son tableau va bientôt être achevé, car j'en ai fait plus de la moitié. » Cependant, comme toujours,

Dürer est forcé de consacrer à son œuvre beaucoup plus de temps qu'il n'avait cru d'abord. « Apprenez, écrit-il encore à Heller (lettre II), que j'aurai fini dans quinze jours mon travail pour le duc Frédéric... j'aurais voulu que vous vissiez le tableau de monseigneur; je crois qu'il vous aurait plu. J'y ai employé presque une année entière et je n'en ai pas grand profit, car il ne m'est pas payé plus de 280 florins rhénans. On en dépense presque autant[1]. »

On sait que le *Martyre des dix mille chrétiens* est aujourd'hui au Belvédère de Vienne. L'Albertine en conserve le premier projet à la plume, signé du monogramme et daté 1507[2], d'après une gravure sur bois du maître (B. 117) d'une époque antérieure. L'horreur de la scène disparaît sous la délicatesse et le fini d'une exécution qui n'a rien de dramatique; cependant tous les genres de supplice y sont figurés; cinq groupes de martyrs, dont trois au premier plan et deux en arrière sur un roc escarpé[3], sont livrés aux plus affreuses tortures : ici, on les assomme à coups de maillet, on leur tranche la tête; là, on les crucifie, on les précipite pêle-mêle du sommet d'une montagne. Le roi Sapor et sa suite assistent à ce car-

1. Cette lettre étant datée du 19 mars 1508, il ressortirait de ces mots *presque une année entière* que Dürer devait être rentré à Nuremberg dès les premiers mois de 1507.

2. Le dessin se trouve sur deux feuillets réunis; au verso, un Christ couronné d'épines, penché en avant et marchant vers la gauche comme s'il portait la croix; charmante indication à la plume.

3. En 1510, Dürer dessine d'après nature, à l'encre de Chine et au bistre, ces mêmes rocs âpres et escarpés (évidemment dans les environs de Nuremberg), semés de quelques branches dépouillées; le monogramme apocryphe (collection de M. Blasius). Dans la même manière, les deux *Steinpruch* (carrières de pierre) aux grandes parois dont les bords sont recouverts de quelques arbres à peine indiqués à l'aquarelle (1510), ainsi que le *Kalkreut*, village voisin de Nuremberg, d'une charmante hardiesse, véritable œuvre d'*impressionnisme* et où la force se marie avec une rapidité un peu dévergondée de rendu (musée de Brême). — De plus, une admirable étude d'une flaque d'eau sous un ciel orageux, à l'aquarelle, avec, à droite, un groupe d'arbres; à gauche, quelques troncs; au premier plan, une herbe menue; quoique inachevée dans le ciel, cette rapide ébauche est d'un saisissant effet de couleur (British Museum).

nage et donnent des ordres ; le principal acteur est un chef persan coiffé d'un haut turban, vêtu d'une longue robe flottante, qui, l'épée tendue vers une des victimes, commande le massacre. Composition d'une bonne ordonnance, dont les différents groupes se détachent avec netteté. Il n'en est pas de même dans le tableau ; Dürer, en conservant tous ces groupes, a rétréci son cadre presque de la moitié de sa largeur ; les personnages si nombreux de ce sanglant épisode se trouvent ainsi entassés confusément, comme si l'auteur avait voulu ramasser le plus d'horreurs possible dans un étroit espace et donner par cela même, mais sans beaucoup y réussir, une plus saisissante idée de cette tuerie de dix mille hommes. Le paysage, rapidement enlevé dans le dessin, est très fini dans le tableau, dont l'exécution est si justement admirée. Au milieu de la scène, selon l'habitude du maître, les petits portraits en pied de Dürer et de son fidèle Pirkheimer, lesquels ne figurent pas dans le dessin. Au risque de répéter toujours les mêmes éloges à propos de ces merveilleuses esquisses, il nous faut bien dire que le projet du *Martyre des dix mille chrétiens* se distingue par la vivacité, l'élégance et la verve incomparables du trait.

Dürer se consacre ensuite entièrement à l'œuvre connue sous le nom de *Tableau d'autel de Heller* (1508-1509) [1]. Cet important travail fut entrepris sur la demande de Jacob Heller, riche drapier de Francfort, et l'un des citoyens notables de cette ville qui le chargea à plusieurs reprises de missions officielles. Tour à tour conseiller, jeune bourgmestre, échevin, ancien bourgmestre, Heller représente en 1508 la ville de Francfort au congrès d'Augsbourg, où fut préparée l'alliance du pape Jules II, de Maximilien Ier et de Louis XII contre les Vénitiens. On le retrouve encore,

1. Voy. notre étude sur *le Triptyque d'Albert Dürer, dit le Tableau d'autel de Heller*, Paris, Jouaust, 1876; on y trouvera la reproduction de toutes les études (sauf deux) relatives à cette œuvre.

comme délégué de sa ville natale, à Wurzbourg, au congrès de Cologne, et à Ancône.

Heller rédigea en 1519 un testament très curieux qui nous



ÉTUDE POUR LE MARTYRE DES DIX MILLE CHRÉTIENS.

Albertine.

fournit de précieux renseignements sur les mœurs de ce personnage et celles de son temps. C'est l'œuvre d'un esprit mystique, envahi par toutes les superstitions d'une dévotion étroite, désireux avant tout d'assurer le salut de son âme par un ensemble de pratiques religieuses dont le testament règle scrupuleusement tous les points. Entre autres traits caractéristiques de cette religiosité maladive,

nous voyons Heller ordonner qu'on envoie un homme de confiance à Rome pour y faire un pèlerinage en son honneur et dans l'intérêt de son âme; il prévoit jusqu'au moindre détail du voyage, qui durera de 14 à 15 semaines; pendant toute la route, le pèlerin récitera tous les jours trente *Pater noster* et *Ave Maria,* plus trois actes de foi « avec ferveur »; s'il tombe malade ou s'il meurt, on enverra un remplaçant; une fois à Rome, le pèlerin visitera, sous la haute surveillance d'un prêtre allemand : le premier jour, Saint-Jean de Latran et Santa Maria della Scala Cœli; le deuxième jour, saint Pierre, où il fera dire trois messes et un *Requiem ;* le troisième jour, saint Paul ; le quatrième, Santa Maria Maggiore, et ainsi de suite ; le dernier enfin, toujours accompagné du prêtre allemand, il se rendra à l'abbaye de Saint-André que Heller avait visitée lors de son voyage à Rome, à l'occasion du jubilé de 1500, et où il s'était fait inscrire parmi les membres de la confrérie.

Toutefois Heller joignait à cette dévotion mesquine de réelles qualités d'esprit et un goût très vif pour les études historiques en même temps que pour les choses de l'art. Sa piété même, toute mêlée qu'elle est de puérilités, a des titres à notre reconnaissance, puisqu'on lui doit deux œuvres qui comptent parmi les morceaux les plus achevés de l'art allemand, le crucifix du cimetière de la cathédrale de Francfort et le tableau d'autel qui porte son nom et qui orna, pendant près d'un siècle, la chapelle de Saint-Thomas dans l'église des Dominicains à Francfort, où reposaient les restes de Heller et de Catherine Melem, sa femme; sur une plaque funéraire en cuivre, on lisait cette inscription dictée par Heller lui-même : « L'an... est mort l'honorable Jacob Heller dans la cour de Nuremberg. Que Dieu lui soit clément ! »

Le tableau d'autel formait un triptyque dont les deux volets se refermaient sur le panneau central. Il excita de bonne heure une si vive admiration que les offrandes des visiteurs enrichirent

promptement l'église des Dominicains. En 1615, Maximilien de Bavière, grand admirateur de Dürer, acheta aux religieux le panneau central moyennant une rente annuelle de 400 florins, qui paraît leur avoir été assez irrégulièrement servie, et le transporta dans son palais de Munich; c'est là que le chef-d'œuvre périt dans un incendie, la nuit du 9 au 10 avril 1674. Les volets étaient restés à Francfort, Maximilien les ayant peu goûtés, et le panneau principal avait été remplacé par une copie de Jobst Harrich de Nuremberg[1]. Quelque médiocre que soit cette copie, elle aurait été, au dire des contemporains, souvent prise pour l'original; elle nous permet au moins d'apprécier dans son ensemble la composition de Dürer. Le panneau central montre, au-dessus d'un paysage printanier, la Vierge s'enlevant aux cieux sur un chœur d'anges, et

1. Cette copie et les deux volets originaux sont aujourd'hui au musée de la ville à Francfort. Jusqu'ici, tous les auteurs qui ont parlé du tableau d'autel de Heller ont cru, sur la foi de Sandrart (*Teutsche Akademie,* p. 276), que cette copie du panneau central, conservée au musée de la ville de Francfort, était due à Paulus Juvenel; nous-même, dans notre étude sur l'œuvre capitale d'Albert Dürer, nous avons donné à cette copie la même attribution. Sandrart s'est trompé en ce point comme en beaucoup d'autres, et la copie en question doit être restituée à Jobst Harrich, de Nuremberg. C'est ce qu'a démontré d'une manière irréfutable M. Otto Cornill, le savant directeur du musée de la ville de Francfort, qui ajoute ce dernier renseignement à tous ceux qu'il avait déjà recueillis sur les rapports de Dürer et de Jacob Heller (*Jacob Heller und Albrecht Dürer,* Francfort, 1871). Voici comment M. Cornill a été conduit à cette découverte. (Voy. *Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst,* 25 novembre 1880, p. 102-104.)

Le musée de la ville, à Francfort, possède une copie avec de légers changements, et en sens inverse, de la *Naissance du Christ* de Dürer, formant le panneau central du tableau d'autel des Paumgærtner, aujourd'hui à la Pinacothèque de Munich. Cette copie, signée *Harrich v. Nurnb.* 1617, provient de l'église des Dominicains de Francfort. En la plaçant à côté de celle de l'*Assomption de la Vierge,* M. Cornill a constaté l'analogie complète des deux morceaux, analogie qui nous a également frappé, lors d'un récent voyage à Francfort : même facture, même coloration; la similitude s'étend jusqu'aux détails matériels; mêmes panneaux formés de planches en bois de poirier, réunis par des pattes de même espèce. D'autre part, on lit dans un manuscrit in-folio de Hans Wilh. von Kressenstein, consacré à une suite de notes sur Albert Dürer et conservé au cabinet des Estampes de Berlin : « A Francfort-sur-le-

couronnée par Dieu le père et Dieu le fils, placés de chaque côté d'elle; dans le bas du panneau, les douze apôtres rangés autour du cercueil vide de la Vierge admirent la scène céleste; à l'avant-dernier plan, un petit portrait en pied de Dürer appuyant la main sur une pancarte qui porte l'inscription suivante : *Dürer alemannus faciebat, post Virginis partum 1509*. Les volets intérieurs représentent, l'un la décollation de saint Jacques, patron de Heller, l'autre le martyre de sainte Catherine, patronne de la femme de Heller[1]; dans le bas, les portraits des deux donateurs. Les volets extérieurs, peints en grisaille, se composaient de quatre cadres dont un a disparu; sur les trois autres sont figurés saint Christophe et saint Thomas d'Aquin, saint Pierre et saint Paul, et deux des trois rois mages. Le panneau principal était seul de la main du maître;

Mein se trouvait aussi dans une église un tableau d'autel, acquis par le susnommé duc de Bavière, et à la place duquel Jobst Harrich a fait une copie, parce qu'il était considéré alors comme le meilleur copiste d'Allemagne. » (Voy. *Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst*, XIII, n° 2, p. 23.) Or ce tableau d'autel n'est autre que l'*Assomption* de Dürer, placée dans la chapelle de Saint-Thomas des Dominicains de Francfort, puis acquise en 1615 par le duc Maximilien de Bavière. Avant de se dessaisir de leur chef-d'œuvre, les Dominicains en avaient fait faire la copie signalée par Kressenstein, et improprement attribuée à Juvenel.

Doppelmayr (*Hist. Nachrich. von den Nurnberg. Math. u. Künstlern*, 1730) parle en ces termes de Harrich : « Jobst Harrich, peintre, prit les premières notions de l'art du dessin et de la peinture chez Martin Beheim, et y acquit une telle perfection que, plus tard, il copia avec beaucoup d'habileté les tableaux d'Albert Dürer. Il mourut le 11 avril 1617. » On le voit, les deux témoignages de Kressenstein et de Doppelmayr s'accordent à présenter Harrich comme le copiste attitré de Dürer, et ses copies semblent avoir été fort estimées par les contemporains, puisque les Dominicains en voulurent posséder deux, celle de l'*Assomption* (1613) et celle de la *Naissance du Christ* (1617). — Au musée industriel de Vienne, un tout petit autel portatif dont le milieu est occupé par une copie du panneau central du triptyque de Heller, faite assurément d'après l'œuvre de Jobst Harrich.

1. A comparer avec le bois (B. 120) et avec un dessin, sainte Catherine priant à genoux, derrière laquelle le bourreau tient le glaive levé; à la plume, signé du monogramme et daté 1517 (Offices). Notons encore une sainte Catherine avec la roue, assise presque de face; charmant dessin à la plume un peu antérieur au précédent (collection de Mme Vve Grahl, à Dresde).



PANNEAU CENTRAL DU TABLEAU D'AUTEL DE HELLER.

Musée de la ville de Francfort.

les volets, dont il avait seulement composé les sujets, furent peints par ses élèves, au nombre desquels se trouvait son jeune frère Hans; ils sont d'une faible exécution, et l'on comprend que Maximilien de Bavière les ait dédaignés.

Il n'est point de composition pour laquelle Dürer ait fait des études préparatoires aussi nombreuses et aussi soignées; il nous reste, dispersés dans les collections publiques ou privées, vingt-et un morceaux relatifs au *Tableau d'autel de Heller;* la réunion de toutes ces pièces permet de reconstituer presque entièrement l'œuvre détruite. Voici la nomenclature de ces études, toutes exécutées d'après nature; elles ont servi sans aucun changement pour le tableau[1].

1° Figure en pied de l'apôtre n° 1 (cabinet des Estampes de Berlin);

2° Tête du même apôtre (cabinet des Estampes de Berlin)[2];

3° Figure agenouillée de l'apôtre n° 2 (collection de M. Jean Gigoux);

4° Tête de l'apôtre n° 3 (Albertine)[3];

5° Tête de l'apôtre n° 4 (cabinet des Estampes de Berlin)[4];

6° Main avec le bas de la manche de l'apôtre n° 7 (Albertine);

7° Pieds du même apôtre (collection de M. de Franck à Gratz)[5];

1. Nous avons, pour plus de clarté, assigné, dans notre gravure au trait du panneau central, à chacun des douze apôtres un numéro correspondant à celui que nous donnons, dans notre énumération, aux études respectives.

2. Cat. Posonyi, n° 319.

3. Lithographiée par Kramer et reproduite en clair-obscur dans le *Dürer* de M. Thausing, p. 302.

4. Cat. Posonyi, n° 318.

5. On raconte qu'un Italien, aussi enthousiaste que barbare, offrit cent couronnes pour obtenir le droit de découper, dans le tableau original, les pieds de cet apôtre; ces pieds se retrouvent dans l'*Assomption* gravée sur bois (dix-neuvième gravure de la Vie de la Vierge) et dans la planche correspondante de la Petite Passion. Ils offrent



FIGURE EN PIED DE L'APÔTRE I

Cabinet des estampes de Berlin

A. Quantin Imp. Edit.

8° Tête de l'apôtre n° 8 (Albertine)[1];

9° Tête du même apôtre avec le nœud du manteau (British Museum);

9° *bis*. Autre tête du même apôtre (cabinet des Estampes de Dresde);

10° Mains jointes du même apôtre (Albertine)[2];

11° Manche et pan du manteau du même apôtre (Albertine);

12° Tête de l'apôtre n° 10 (Albertine)[3];

13° Main, avec l'index tendu, du même apôtre (Albertine);

14° Figure en pied de Dürer[4]; sur le fond à droite ces mots : *er selber,* lui-même (cabinet des Estampes de Berlin)[5];

15° Mains de Dieu le père, l'une tenant le globe, l'autre ouverte pour élever la couronne (musée de Brême);

16° et 16° *bis*. Draperies couvrant les genoux de Dieu le père (Albertine)[6];

une curieuse et frappante analogie avec ceux d'un des rois mages dans le petit tableau d'autel de Mantegna à la *Tribuna* (n° 1111).

1. Lithographiée par J. Kriehuber. Une copie sur papier préparé à fond vert, à la plume avec rehauts blancs, au cabinet des Estampes de Berlin, dans les copies des dessins de Dürer.

2. Au cabinet des Estampes de Dresde, une belle copie de ces mains, un peu plus petites, sur papier préparé à fond vert; en haut, au coin de droite, le monogramme S. B. surmonté de la date 1576. Cataloguée dans l'œuvre de Sebald Beham, mais contestée par M. A. Rosenberg, *Sebald und Barthel Beham. Zwei Maler der deutschen Renaissance,* p. 91, n° 8.

3. Gravée sur cuivre par Gilles Sadeler et lithographiée par Kramer. — Au cabinet des Estampes de Berlin, une tête vue de profil à gauche, offrant une assez forte ressemblance de traits avec celle-ci; le verso montre un buste de jeune fille souriant, tenant une bourse dans la main droite; un bras enlace sa taille; plume (cat. Posonyi, 314). Ce fragment est évidemment la première pensée d'une scène familière aux artistes du temps, traitée par Dürer lui-même, les *Offres d'amour* (B. 93). On retrouve le même sujet sur un feuillet du livre d'heures de Besançon, de la main de Baldung Grien.

4. Ce portrait et celui du *Tableau de tous les saints* ont été gravés par Lucas Kilian dans la planche intitulée *Ehrentempel Dürer's* (Temple à la gloire de Dürer).

5. Cat. Posonyi, n° 321.

6. Une de ces draperies se retrouve dans une gravure sur cuivre de Dürer, sur les genoux de *Marie couronnée par deux anges,* de 1518 (B. 39).

17° Buste du Christ[1] avec le bras droit tendu; draperie sur l'épaule gauche (musée de Brême);

18° Draperie du Christ avec le pied droit et la jambe gauche; au-dessous des silhouettes de têtes d'anges (musée du Louvre);

19° Un des chérubins placés à droite du Christ (British Museum).

A ces travaux préparatoires, il convient d'ajouter une étude pour les mains de la Vierge, dont l'original a disparu, mais dont on a une fort belle copie sur papier préparé à fond bleu, au pinceau avec rehauts blancs (collection Esterhazy, à Pesth). Sur la même feuille, la copie des mains jointes de l'apôtre n° 8, mentionnées sous notre n° 10. La fidélité de cette dernière copie permet de supposer que les mains de la Vierge n'ont pas été reproduites avec une moindre exactitude; on peut y reconnaître la main si exercée de Hans Hofmann.

Toutes ces études sont au pinceau sur papier préparé gris bleu ou verdâtre; les lumières sont indiquées par des rehauts blancs; on y voit dans tout son éclat la pleine maturité du génie de Dürer, servie par une manière plus large que dans les années antérieures au voyage de Venise; les draperies surtout trahissent le séjour d'au delà des Alpes; aux plis cassés, durs et tourmentés de l'école primitive allemande succède une simple et majestueuse aisance.

Il faut encore signaler, à propos de cette œuvre capitale, trois morceaux de Dürer qui s'y rattachent par des rapports plus ou moins étroits : 1° une Assomption de la Vierge couronnée par le Christ en empereur du saint-empire et par un séraphin; dans le bas, les apôtres pêle-mêle auprès du tombeau; au premier plan, le drap mortuaire et un brancard qui a servi à apporter le corps. Ce dessin à l'aquarelle (collection de M. Louis Galichon prove-

1. La tête est toute différente de celle du tableau.


1508



Albert Durer del — Dujardin sc

FIGURE DE L'APOTRE AGENOUILLE

Collection de M. Jean Gigoux

A. Quantin Imp. Edit.

nant de l'ancienne collection Firmin Didot) est de 1503 ou antérieur à cette année, puisqu'on en a, au British Museum, une copie datée 1503[1]. Quoiqu'on puisse y voir la première pensée du tableau d'autel, elle lui est à tous égards très inférieure; les deux parties de la scène ne sont point, comme dans le triptyque, judicieusement séparées par un espace suffisant; le chœur céleste, la Vierge notamment, au lieu de s'élever dans les airs, semble peser lourdement sur le groupe des apôtres; l'ordonnance confuse et bruyante de la partie supérieure, le manque de tout idéal dans les traits de Marie, la lourdeur des draperies montrent que Dürer (bien qu'il eût déjà composé l'*Apocalypse*) était encore loin de cette harmonie savante qui donne tant de prix à ses compositions postérieures[2]; 2° deux croquis à la plume de l'Assomption (bibliothèque Ambrosienne et cabinet des Estampes de Berlin, pour la dix-neuvième gravure de la *Vie de la Vierge,* de 1510) rappelant la composition et le groupement du panneau central; Dürer paraît n'avoir emprunté pour ces esquisses que les parties capitales de l'œuvre de 1508; 3° la 19e gravure de la *Vie de la Vierge,* en sens inverse du précédent dessin, avec d'importantes additions à cette *Assomption.*

Le nombre et la variété de ces études témoignent assez du soin minutieux que Dürer donna à ce triptyque, qui lui coûta plus d'une année de travail. Nous avons d'ailleurs neuf lettres adressées par lui à Heller qui nous permettent de suivre l'œuvre depuis sa conception jusqu'à son entier achèvement. Dans ces lettres, Dürer se montre surtout préoccupé du désir de bien faire, de rendre son tableau digne de l'admiration des connaisseurs et d'ob-

1. Une autre copie chez M. Robinson, à Londres.

2. On voit dans l'église de Heilbronn un polyptyque de Wolgemut dont un panneau, représentant l'*Assomption de la Vierge,* semble n'avoir pas été sans une influence directe sur cette aquarelle de Dürer.

tenir de son client une rémunération plus élevée que celle qui lui a été accordée. Il ne veut commencer son triptyque qu'après avoir achevé le *Martyre des dix mille chrétiens* pour l'électeur de Saxe, Frédéric le Sage, tant il a à cœur de se consacrer tout entier à sa nouvelle tâche : « Je puis vous écrire en toute sincérité que j'ai travaillé à ce panneau courageusement, sans m'interrompre et sans avoir pris en main aucun autre travail... Il est possible que tel amateur d'art n'en soit point content et lui préfère un tableau de paysan, je ne m'en soucie pas; je ne recherche que l'éloge des gens entendus... Sachez qu'autant que Dieu m'en donnera les moyens, je ferai quelque chose que peu de gens pourraient faire. » Mais en échange d'un zèle si consciencieux, Dürer réclame une augmentation de prix. Après une lutte assez longue, il finit par arracher à Heller un supplément de 70 florins à la somme convenue de 130 florins; encore se plaint-il, même à ce prix, d'être en retour : « J'y ai mis de ma poche », dit-il avec quelque amertume. Le triptyque est expédié de Nuremberg à Francfort en août 1509, « bien emballé et pourvu de tout ce qu'il faut » avec toutes sortes de recommandations pour la bonne conservation de l'œuvre : « Tenez-le, dit-il, proprement, qu'on n'y touche pas et qu'on ne jette pas d'eau bénite dessus... Ne le faites plus vernir par personne... Vous ferez bien de revisser les planches afin que la peinture ne remue pas... Si vous l'ouvrez, soyez présent vous-même pour qu'on ne vous le gâte pas... Si une chose à laquelle j'ai travaillé bien plus d'un an venait à s'endommager, cela me ferait de la peine à moi-même. » Hélas ! un siècle et demi plus tard, le *Tableau d'autel de Heller* n'existait plus.

Fatigué des efforts et des ennuis de toute sorte que lui avait coûtés le triptyque, Dürer s'était promis de ne plus rien entreprendre d'aussi important; il revient sur cette résolution en plusieurs endroits de ses lettres à Heller (lettre V) : « J'y con-





BUSTE DU CHRIST ET MAINS DE DIEU LE PÈRE

(Musée de Brême)

A Quantin Imp.

sacre beaucoup de temps et de zèle, si bien que je n'y gagne rien. Aussi devez-vous avoir foi en ma sincérité quand je vous dis que je ne voudrais plus faire un semblable tableau pour moins de 400 florins. Et voici pourquoi : même si je reçois de vous ce que j'ai demandé, il n'en est pas moins vrai que pendant un si long temps il y a plus de frais d'entretien. Vous pouvez imaginer quel est mon bénéfice. » Et dans la lettre VIII : « Ces soins assidus et vétilleux ne permettent pas d'avancer. C'est pour cela que je veux désormais me contenter de ma gravure; si j'avais pris ce parti plus tôt, je pourrais être aujourd'hui plus riche de mille florins. »

Dürer semble avoir voulu se tenir parole au moins pendant quelques années : il n'exécute aucune œuvre considérable de 1508 à 1511, sauf le *Tableau de tous les Saints* dont il reçoit la commande dès 1508, pendant qu'il exécutait le triptyque de Heller. Ce n'est point qu'il ne songe, même pendant cette période, à des travaux de longue haleine ; mais il s'arrête aux projets, ou n'en entreprend l'exécution définitive que longtemps après. C'est ainsi que, dès 1508, il fait trois dessins pour le tableau de la Lucrèce, conservée à la Pinacothèque de Munich, qui ne fut peinte qu'en 1518. La première de ces études, un quart nature, sur papier préparé de ton vert, nous montre Lucrèce nue, vue de face, la tête inclinée à gauche, le poignard dans le sein; fond noir, à l'encre de Chine avec rehauts blancs; le soin du modelé, la finesse de l'exécution et le raccourci de toute la figure prouvent que l'étude a été faite d'après nature (Albertine) [1]. Sur une autre feuille de même préparation, l'avant-bras droit replié jusqu'au dessus du coude, avec le poignard dans la main, demi-nature (Albertine). Enfin une délicieuse petite tête de la vertueuse Romaine, trop modernisée, sur fond jaune avec rehauts blancs et contours à la plume, au

1. A l'Albertine une copie.

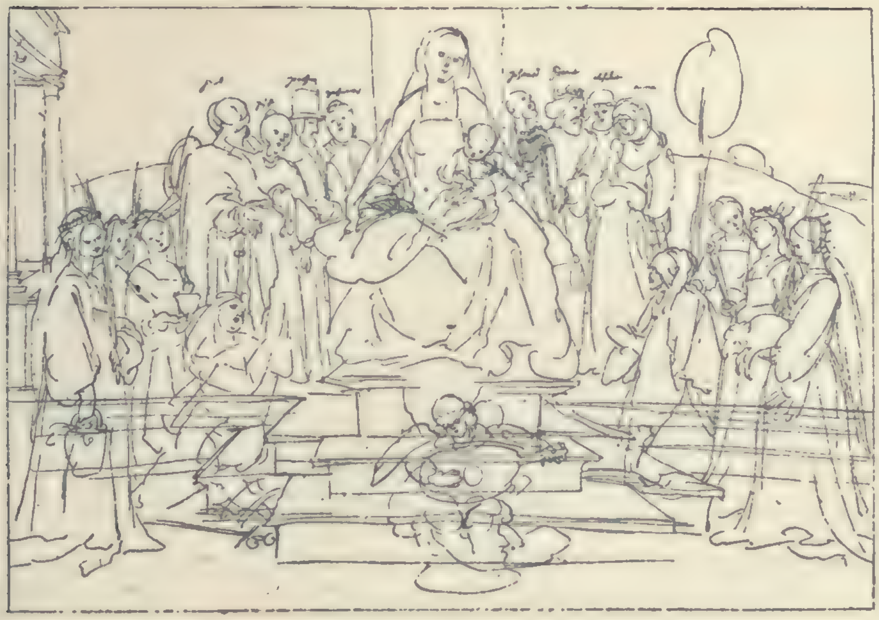
British Museum ainsi qu'un petit buste de cette Lucrèce, daté 1520, et un autre d'après le même modèle, mais sans l'expression de douleur qui caractérise le précédent; tous deux à la plume, sur parchemin; ces trois autres dessins ne peuvent être que de l'année 1508; les deux premiers sont sur le même papier et de la même facture que ceux du *Tableau d'autel de Heller:* en outre, une médaille grande comme le troisième dessin, sur lequel elle a été exactement copiée, porte la date de 1508 [1].

D'autres compositions sont restées à l'état de projet, parmi lesquelles deux intéressantes esquisses de triptyque, à l'Albertine : 1° une adoration de Jésus par la Vierge et saint Joseph ; à droite, sainte Barbe, sainte Catherine et des anges; à gauche, saint Jean-Baptiste et saint Jean l'Évangéliste; fonds animés; 2° une Madone et l'enfant, avec saint Jérôme et saint Antoine, des anges et des séraphins musiciens formant le panneau central; sur les volets, saint Roch et saint Sébastien. Ces deux charmants projets sont conçus tout à fait dans le même esprit; les panneaux du centre sont à la plume aquarellée et les figures des volets sommairement exquissées au trait.

Parmi ces projets de grandes compositions non exécutées, figure une *Glorification de la Vierge et de l'Enfant,* dont le carton, d'une dimension assez inusitée chez Dürer, est venu au musée du Louvre avec la collection de M. Gatteaux. La Vierge, tenant le petit Jésus, assise sur un trône que supporte une estrade à plusieurs marches, est entourée de deux groupes de saints et de saintes; les noms des huit personnages les plus rapprochés de la mère de Dieu, Jacob,

1. De la même date, une étrange tête d'homme, coiffée d'un bonnet de nuit, dans une attitude indiquant que le modèle a été dessiné vu de haut, étant couché; nez de travers, bouche large; coups de fusain d'une grande énergie; en haut, *Herr Conrat Urnbill* (British Museum); ainsi qu'un buste de nègre, vu de trois quarts à gauche, très beau dessin exécuté d'après nature, à la pierre d'Italie, et qui a pu servir pour un des rois mages qu'on retrouve dans plusieurs Adorations de Dürer (Albertine).

Joseph, Joachim, Zacharie à droite, Jean, David, Élisabeth et Anne à gauche, sont notés de la main de l'auteur; au-dessous, deux groupes de saintes avec leurs attributs; devant, à droite, la donatrice en prière; à gauche, un ange chantant; sur la première marche de l'estrade, un séraphin jouant du luth; dans le fond, un paysage à peine indiqué; à gauche, un fragment de temple romain.



GLORIFICATION DE LA VIERGE ET DE L'ENFANT.

Musée du Louvre.

L'ensemble de la composition est tout à fait italien; on y retrouve de très vifs et évidemment très récents souvenirs des tableaux vénitiens de la fin du xvᵉ siècle; l'ordonnance des groupes rappelle spécialement les Vivarini et leur école, la pose des séraphins semble empruntée à Bellini ou à Carpaccio; le morceau d'architecture est imité de l'antiquité classique; quelques types de femmes, l'ange qui se retourne en chantant vers la Vierge et l'enfant Jésus, enfin les draperies de tous les personnages ont un charme et une

élégante simplicité qu'on chercherait en vain dans les œuvres religieuses de Dürer antérieures au voyage à Venise.

Dürer a repris le même sujet en 1511 en le modifiant légèrement : la Vierge, sous les arceaux croisés d'un temple, donne une pomme à l'enfant; d'un côté, sainte Catherine et sainte Rosalie, de l'autre, les deux saints Jean rendant hommage à la mère du Christ; au-dessus d'elle, des anges tiennent la couronne; à ses pieds, un *putto* joue du luth; en haut, la date 1511 avec le monogramme; à la plume (Albertine). La même composition, agrandie, se retrouve encore dans un léger dessin à la plume de la collection de Mme Vve Grahl : la Vierge assise dans une haute stalle, tenant l'enfant, est entourée de saints et de saintes, quatre de chaque côté, parmi lesquels les deux saints Jean, sainte Catherine et sainte Rosalie; à ses pieds, deux anges musiciens; un léger décor d'arbres montre que la scène se passe en plein air; les couleurs des vêtements sont notées par les mots : *plo* (bleu), *prawn* (brun), *gelb* (jaune), *weiss* (blanc), *roth* (rouge), etc.; au bas, le monogramme. Cette désignation expresse des couleurs prouve que ce dessin est la première pensée d'un tableau qui, à en juger par ces différentes études préparatoires, occupait une grande place dans les projets de Dürer vers 1511.

Les annotations de ce genre sont fréquentes chez notre maître; on en trouve un très curieux exemple dans un de ses manuscrits conservés au British Museum [1]. Il s'agit d'un projet de tableau religieux qu'on lui avait commandé vers ce même temps : un Christ, debout sur un pressoir, tourne la vis de ce pressoir d'où s'échappe son sang que le pape agenouillé recueille dans un calice; à côté de lui, le donateur en costume de chanoine; aux pieds du Christ, un écu sans armoiries; à droite,

1. Voy. Zahn, *Dürer-Handschriften des Br. Mus.*, *Jahrbücher für Kunstwissenschaft*, p. 21.

dans le haut, la *Mater dolorosa* transpercée de sept épées ; à gauche, la tête du Père éternel dans un chœur de chérubins; plus haut, au milieu, le Saint-Esprit sous forme de colombe, planant au-dessus d'une banderole et d'un foyer de rayons lumineux. Voici, dans une note du manuscrit en question, les indications relatives à ce tableau : « Xps (Christ) doit se tenir sur le pressoir, Marie doit être placée du côté droit, les anges du côté gauche, le chanoine agenouillé devant Marie, Pierre (saint Pierre) en bas. » Au-dessous de cette note, Dürer a dessiné les armoiries du donateur, deux cognées sous une étoile sur champ rouge. Le croquis à la plume, provenant de la collection Robinson et conservé au cabinet des Estampes de Berlin, est comme l'illustration de cette note manuscrite [1]; sans doute un projet d'un tableau votif exécuté par Hans Kulmbach, disciple de Dürer, pour Mathias de Gulpen dans l'église Saint-Gumbert à Anspach [2]. Ce n'est pas, du reste, la seule occasion où Kulmbach ait travaillé sur un projet fourni par son maître; le triptyque de Tucher que l'on admire dans l'église Saint-Sebald de Nuremberg a été peint dans les mêmes conditions, Dürer fournissant l'idée première de la composition et Hans Kulmbach se chargeant de l'exécution. Le dessin à la plume, lavé d'aquarelle, est aussi au cabinet des Estampes de Berlin : au milieu, sous une voûte soutenue par des colonnes à chapiteaux posées sur des soubassements carrés décorés d'arabesques, la Vierge tenant l'enfant est assise sur des coussins; au-dessus d'elle, deux anges portent la couronne; à ses pieds, un séraphin joue du luth; à gauche, sainte Catherine; à droite, sainte Marguerite, avec leurs attributs; sur un volet, saint Joseph et saint Marc avec le lion;

1. Voy. *Katalog einer Ausstellung von Zeichnungen alter Meister im Kupferstich-kabinet* (Berlin, janvier-avril 1881), par le Dr Lippmann, n° 2.

2. Voy. *Jahrbuch der kœniglich preussischen Kunstsammlungen,* t. II, livraison II. Berlin, 1881.

sur l'autre, saint Laurent avec le gril et saint Pierre avec les clefs du paradis; entre les deux derniers saints, le donateur agenouillé devant une plaque qui porte ces mots : *Anno Domini 1511* et le monogramme; dans le fond, un paysage.

VIII

SAMSON ET LA RÉSURRECTION DU CHRIST. — PORTRAITS DE CHARLEMAGNE ET DE SIGISMOND. — TABLEAU DE TOUS LES SAINTS. ECCE HOMO. — SAINTE ANNE, LA VIERGE ET L'ENFANT. — COMPOSITIONS ÉNIGMATIQUES. — SUJETS MYTHOLOGIQUES. — PORTRAITS.

On lit dans l'inventaire Imhof cette mention : « Deux petits tableaux, encadrés ensemble, a peint Dürer avec de petites figures, Samson et le Christ ressuscité; prix : fl. 20 »; dans celui de 1580 : « *Item* un petit panneau noir se refermant; Albrecht Dürer l'a peint avec de petites figures de l'histoire de Samson et de la Résurrection du Seigneur le Christ; fl. 20 [1]. » Enfin, dans l'inventaire 1588, la même mention.

Il s'agit d'un diptyque représentant le *Combat de Samson, armé d'une mâchoire d'âne, contre les Philistins* et la *Résurrection du Christ* [2]. L'ordonnance des deux panneaux est la même; l'un et

1. Une addition postérieure apprend que ces dessins ont été vendus à l'empereur Rodolphe II.

2. En 1773, les deux dessins se trouvaient encore réunis au Belvédère de Vienne; on en trouve une description dans le catalogue de Ch. de Mechel. La *Résurrection* fut acquise plus tard par le prince de Ligne et passa à l'Albertine. Lors de l'invasion française, le *Samson* devint la possession du général Andréossy; il entra ensuite dans la galerie du comte de Pourtalès et fut vendu en 1865 avec toute la collection; acheté pour 4,750 francs et emporté à Vienne par Posonyi (n° 324 du cat.), il revint en France chez M. Hulot et figure maintenant au cabinet des Estampes de Berlin.

l'autre sont divisés en deux parties dont la supérieure, de beaucoup la plus grande, contient la scène principale, tandis que l'inférieure est remplie par divers ornements et figures encadrant une pancarte qui porte ces mots en grandes capitales : *Albertus Dürer, Norenbergensis faciebat post Virginis partum 1510,* et le monogramme ; les deux dessins sont contenus dans un cintre oblong supporté, dans la *Résurrection du Christ,* par deux légères colonnes qui manquent dans le *Samson.*

On connaît la légendaire bataille du héros juif contre les Philistins. Cette glorification biblique de la force corporelle était merveilleusement appropriée au vigoureux génie de Dürer ; le Samson de l'Écriture, abattant les Philistins avec une mâchoire d'âne, broyant tout de ses mains et de ses pieds, capable de renverser les colonnes d'un temple, lui convenait mieux que l'Hercule classique aux prises avec les trop gracieux oiseaux du lac Stymphale. Aussi bien le *Samson* de 1510 laisse-t-il loin derrière lui l'*Hercule* de 1500 ! Voici une vraie bataille de géants : les Philistins, en vain défendus par leurs armures de fer, tombent dans un horrible pêle-mêle sous les coups du héros demi-nu; point de quartier pour les ennemis de Jéhovah ; la redoutable mâchoire a écrasé presque toute l'armée ennemie, elle se relève encore pour porter les derniers coups. Les héros d'Homère eux-mêmes n'ont jamais fait de si sanglantes hécatombes. Quelle vigueur dans ces bras musculeux ! comme ces jambes de fer s'écartent avec une terrible énergie ! C'est le Dieu exterminateur des Juifs qui combat par le bras de Samson ! Le paysage est accommodé à la grandiose horreur de la scène. Dans un ciel sombre, traversé par des éclaircies fantastiques, se détache, à gauche, une montagne aux pentes déchirées, théâtre lointain de deux autres exploits du héros, la défaite du lion et l'enlèvement des portes de Gaza ; à droite, au fond, dans la partie lumineuse, quelques toits ; en avant, une haute tour romane d'un aspect sinistre,



SAMSON TERRASSANT LES PHILISTINS

(Dessin en Camaïeu, ~~de la collection ...~~)

A. Quantin, Imp. Edit.



A. Quantin Imp. Edit — Dujardin sc

RESURECTION DU CHRIST

d'apres la copie du Musee du Louvre

et, sous le porche, deux petites figures minuscules, Dalila coupant les cheveux à son amant; au-dessous de la mêlée, dans le soubassement, deux petits diables aux pieds de bouc, séparés par une boule, l'un s'arrachant les cornes et hurlant, l'autre replié sur lui-même et cachant sa rage. Des deux côtés, des vases remplis de fleurs; à droite, deux anges s'efforcent de fixer dans un socle de forme carrée la pointe d'une colonne qu'ils entourent de leurs gros bras; celle-ci, de style Renaissance, très ouvragée, s'élance jusqu'à la sombre tour avec une légèreté gracieuse et porte sur son chapiteau un guerrier armé de toutes pièces, symbole de la Victoire [1]; tout à fait dans le bas, des deux côtés de l'inscription, des anges musiciens sur des dauphins, et derrière la pancarte, deux satyres aux figures grimaçantes.

Dans l'autre panneau du diptyque, le Christ s'enlève au milieu d'un chœur d'anges et de séraphins dans une auréole radieuse, la main droite levée pour bénir, la gauche tenant la longue hampe d'une oriflamme victorieuse; au-dessous, le tombeau vide et les gardiens, quelques-uns dormant, d'autres examinant l'intérieur du cercueil abandonné, ou éblouis par les rayons que projette le Christ [2].

1. Des colonnes et pilastres de ce genre reparaissent fréquemment dans les œuvres de Dürer. Sans parler de la *Grande Colonne* (B. 129) dont l'étude, un dessin aquarellé, est au British Museum, et des motifs analogues qui se trouvent dans le *Livre d'heures de Maximilien*, dans l'*Arc triomphal*, etc., citons une sorte de pilastre avec mascarons et grotesques à la Holbein; tout le long, des enfants soutenant des vases, des cigognes aux cous enlacés, des hiboux chimériques; l'ensemble est conçu avec une simplicité tout italienne; à l'encre de Chine sur fond noir (British Museum). En outre, deux colonnes bien allemandes, avec cette légende *das sind Störch* (ce sont des cigognes); l'une d'elles, surmontée d'une chauve-souris aux ailes déployées, est posée sur les épaules d'un homme debout sur une hotte; l'autre, sur un balustre, est ornée dans le bas de masques de lions; sur la base, deux enfants nus dont les bouches vomissent de l'eau (projet, peut-être, de quelque bizarre fontaine); en haut, les attributs de la Comédie; à la plume, lavé d'aquarelle, monogramme et 1515 (British Museum).

2. Signalons une certaine analogie entre un de ces gardiens (le dernier à gauche sur le premier plan) et un des personnages de l'*Ensevelissement du Christ*, bronze

Le soubassement est occupé par des figures analogues à celle de la partie correspondante de l'autre panneau : deux petits diables pleurant dans les coins, appuyés contre une sorte de sarcophage; dans le rectangle inférieur, des deux côtés de la pancarte, des anges sur des dauphins; au-dessous d'eux, une base avec des ornements de feuillage. Il ne faut pas chercher une liaison trop étroite entre la partie supérieure et la partie inférieure de chacun de ces dessins; toutefois on peut supposer que les diablotins, qui donnent des marques si vives de désespoir, pleurent le triomphe de Samson et la Résurrection du Christ, pendant que les anges musiciens célèbrent ces deux événements par des chants d'allégresse. Les deux dessins, d'un fini prodigieux, qui n'enlève rien à la vigueur de la facture, sont sur papier d'un ton gris vert, à la plume et au pinceau, lavés et rehaussés de blanc. La composition est originale et pleine de gracieux caprices; les détails d'architecture se marient avec une fantaisie piquante aux différentes parties de l'œuvre. Le meilleur des deux morceaux est le *Samson*, et pour le sujet, moins rebattu que l'autre, et pour l'étonnante vigueur de la conception; c'est aussi le mieux conservé.

Dans la collection de M. Blasius, une étude pour la *Résurrection du Christ,* croquis à la plume sur papier blanc, composé comme l'œuvre définitive, sauf quelques légères différences. Le sarcophage du bas a la forme des tombeaux qu'on voit dans les églises au-dessus des autels; sur ce sarcophage est étendu, enveloppé d'un manteau, le cadavre d'un vieillard qui a disparu dans le diptyque. Les caractères inscrits sur la pancarte sont illisibles. A l'Ambrosienne, un projet de la bataille contre les Philistins, à la plume

attribué à Riccio. La pose des deux hommes est la même : tous deux, accroupis, cachent dans leurs mains leur tête chevelue. Ce bronze, dont les épreuves sont assez nombreuses, fait partie de la collection offerte au Louvre par M. His de la Salle.

sur papier blanc, avec la date 1510. La scène est disposée plus en largeur que le diptyque, mais les dimensions en sont beaucoup plus grandes; une indication de paysage dans le fond [1].



ÉTUDE POUR LE COMBAT DE SAMSON CONTRE LES PHILISTINS.

Ambrosienne.

Les portraits de Charlemagne et de Sigismond qu'on voit aujourd'hui, mais très endommagés, à l'hôtel de ville de Nuremberg

1. Le Louvre conserve une très bonne copie de la *Résurrection du Christ.* Enfin au Beuth-Schinkel Museum de Berlin se trouve une copie du *Samson* que M. Thausing regarde comme une étude de Dürer lui-même. Nous ne pouvons nous

durent être commandés à Dürer par la municipalité de la cité, en 1510, date des premières études pour ces œuvres. Les inscriptions placées sur les cadres des deux tableaux expliquent le but même de la commande. Nuremberg voulait offrir un tribut de reconnaissance au fondateur de l'empire d'Occident et à celui de ses successeurs qui avait donné à la ville les marques les plus précieuses de sa bienveillance. On conservait à l'hôtel de ville de pieuses et précieuses reliques des deux empereurs, parmi lesquelles la couronne, le sceptre, les gants, le manteau de cérémonie. Les deux portraits de Dürer devaient s'ajouter à ces souvenirs et montrer les souverains revêtus de toute la pompe impériale. C'est dans cette idée que Dürer conçut et exécuta les portraits en question.

Il ne reste aucune des études pour le Sigismond ; mais la collection de M. de Franck, à Gratz, possède sur deux feuilles des dessins à l'aquarelle pour le costume de Charlemagne : une couronne impériale avec ces mots : *Rex Salomon et per me reges regnant;* un globe impérial, une partie de l'épée et le pommeau, avec cette légende : *C'est l'épée de l'empereur Charles, aussi sa vraie mesure, et la lame est aussi grande que la corde avec laquelle le papier est noué extérieurement.* A l'Albertine, une étude de figure entière pour ce même empereur, à l'encre bleue et

expliquer cette erreur qu'en supposant que l'auteur allemand n'a pas vu le dessin dont il parle. Il est impossible de retrouver dans cette œuvre apocryphe la touche si fine et si légère de notre maître ; c'est simplement une copie du *Samson,* dont certains détails ont été inspirés par le dessin à la plume de la collection de M. Blasius. M. Thausing décrit cette copie, qu'il prend pour un état plus achevé de l'esquisse à la plume de l'Ambrosienne ; s'il eût pris l'utile précaution de la voir avant de la décrire, il eût aperçu sur la pierre tombale du bas ces mots *memento mei,* écrits d'une tout autre main que celle de Dürer. Nous croyons pouvoir affirmer que ce dessin sur papier verdâtre, comme celui du Louvre, est un pendant de ce dernier et qu'il a été exécuté par le même auteur. Une *Transfiguration* sur même papier et de la même facture avec la date 1507 et le monogramme, à l'Albertine, est également apocryphe.

à l'aquarelle avec cette indication : *C'est l'habitus du saint grand empereur Charles, 1510* [1].

Charlemagne debout, d'une majesté un peu empruntée, porte la couronne surmontée de la croix; il tient d'une main le glaive massif et de l'autre le globe traditionnel; un épais et lourd manteau en forme de chape, surchargé de broderies, tombe de ses épaules à ses pieds, découvrant une large étole, nouée par une cordelière, bordée de deux bandes ornées de médaillons, de pierres précieuses, et croisée sur la poitrine. Le costume, ainsi que les insignes impériaux, fut copié sur les reliques originales que l'on gardait dans le *Heiltumszimmer* (sanctuaire) de l'hôtel de ville et que l'on exposait annuellement à la vénération publique, le vendredi après Pâques. Il semblerait que le sujet même eût dû commander à Dürer une facture soignée, un luxe de détail en rapport avec la magnificence des équipements impériaux que le trésor de Nuremberg mettait à sa disposition. Il n'en est rien; ces aquarelles, sauf le Charlemagne couronné, sont d'une exécution très sommaire, faites à la hâte et sans le scrupule que Dürer apporta à beaucoup d'œuvres moins solennelles; il a réservé pour le tableau tous les soins que comportait ce travail.

1. M. von Eye a remarqué que la figure de Charlemagne offrait une grande ressemblance avec celle de Johann Stabius, poète lauréat, historien impérial et mathématicien, qui se trouvait à Nuremberg en 1512. Les traits de Sigismond furent empruntés à un sceau de cet empereur. Le dessin du gant de Charlemagne était accompagné de cette inscription : *C'est le gant de l'empereur Charles et aussi de vraie grandeur.* On ignore ce qu'est devenue cette étude depuis une vente publique de 1838 dans laquelle elle figurait. Le cabinet des Estampes de Berlin possède un carnet où se trouvent réunies des copies du temps, faites d'après les originaux de Dürer pour le Charlemagne : la figure de Charlemagne, la couronne, le gant, l'épée et le globe. Au musée Esterhazy, à Pesth, des copies du globe, de la couronne et de l'épée. Ce portrait a été gravé sur cuivre en 1847 par Reindel. Dürer reçut en 1512, pour l'ensemble de son œuvre, 85 florins rhénans, 10 pfennings et 10 shillings (voy. Thausing, 375, et Baader, *Beitræge*, 1, 7). Des copies des deux têtes dans la collection Ambras.

Dans le nombre des trop rares peintures de Dürer que le temps a épargnées, il faut mettre à un rang très élevé, à la première place même, le *Tableau de tous les Saints* achevé en 1511, mais dont le premier projet remonte à 1508. Nous empruntons à M. Reiset l'excellente description qu'il a donnée de ce projet [1] : « Grande composition pour un tableau de maître autel. Le sujet principal représente le Père éternel porté sur des nuages et tenant devant lui le Christ crucifié qu'il présente à l'adoration des prophètes et des bienheureux. Le retable du bas est orné d'arabesques d'un goût très élégant. A droite et à gauche, deux colonnes soutiennent un entablement sur lequel repose une frise représentant, d'un côté, les élus reçus dans le ciel par les anges, et de l'autre, les démons précipitant les réprouvés dans la gueule qui n'est autre que l'enfer. Le compartiment supérieur est de forme cintrée. On y voit le Christ assis, les pieds posés sur un globe, le cou traversé par une épée, et à sa droite et à sa gauche sont la Vierge et saint Jean agenouillés. Deux anges assis de chaque côté, sur un chapiteau placé à la naissance du cintre, sonnent de la trompette. Un autre ange tenant la croix se trouve au point le plus élevé de la décoration. Très terminé, à la plume, lavé de bistre et d'aquarelle. Collections Denon et général Andréossy. — H. 0m,390. — Larg. 0m,265. Ce dessin porte la date 1508. » — (Aujourd'hui dans la collection du duc d'Aumale.)

Ajoutons que ce projet est d'une ravissante coloration. Dans tout l'œuvre de Dürer on chercherait en vain une étude aussi réussie pour le brillant et la finesse des tons; on sent que les dessus de la plume ont été délicatement caressés par l'extrémité d'un pinceau souple et léger effleurant à peine le papier.

1. *Descriptions abrégées des dessins de diverses écoles appartenant à M. Frédéric Reiset*, p. 309. — Ce dessin a été gravé en fac-simile par M. Gaucherel dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1re période, t. VIII, p. 26.





Albert Durer, del

Victor Jasper, sc

TABLEAU DE TOUS LES SAINTS

Musée du Belvédère, à Vienne.

Le sujet principal, comme l'appelle M. Reiset, constitue le tableau même; le reste de la description s'applique au cadre qui est en bois finement sculpté. Le dessin nous présente tout l'ensemble de la composition, telle qu'on la voyait sur l'autel auquel elle était destinée. Aujourd'hui les deux parties de l'œuvre sont séparées; la peinture est au musée du Belvédère à Vienne, le cadre au musée germanique de Nuremberg.

Le *Tableau de tous les Saints* fut placé au *Bruderhaus,* asile des frères, fondé en 1501 pour douze vieillards nurembergeois par Erasmus Schiltkrot et Matthæus Landauer qui y firent construire en 1507-8 une chapelle consacrée à tous les saints. Nous avons une étude pour la figure de Landauer (la seconde du groupe de gauche en partant du cadre) ; cette étude sur papier blanc, au fusain, d'un grand caractère, est un peu effacée; de la main de Dürer, ces mots *Landawer Styfter* (le fondateur Landauer); signée du monogramme et datée 1511 (collection de M. Mitchell).

Dans le même esprit, une tête d'homme, vue de bas en haut, le regard levé vers le ciel, la bouche entr'ouverte dans une extase religieuse, cheveux longs tombant en mèches un peu ondulées; au crayon sur papier blanc et de forme octogonale; peut-être une étude pour un des saints du tableau de 1511 (cabinet des Estampes de Berlin). L'étude du Saint-Esprit, sous forme de colombe aux ailes déployées, pour le même tableau, d'une très jolie plume sur papier blanc, est dans la collection de M. le marquis de Chennevières.

De 1511 encore, plusieurs dessins importants : un grand calvaire aux nombreuses figures, très animé comme celui de 1502, avec de beaux motifs d'architecture, exécuté à la plume, d'un entrain étourdissant; signé et daté (Albertine); — une déposition de croix, à peine postérieure, avec neuf figures : le Christ à terre,

de face, en raccourci, soulevé par un saint, les bras tendus et soutenus par deux saintes femmes, dont une agenouillée embrasse la main gauche; derrière, saint Jean, et une sainte femme debout, les mains jointes, vue de dos, enveloppée dans un manteau aux plis harmonieusement drapés; puis, entre le bas de la croix et l'échelle appuyée contre elle, Joseph d'Arimathie avec le vase aux épices; au fusain, monogramme et 1513 (musée de Brême). La scène est dramatique et touchante; mais le raccourci du Christ est excessif ou plutôt mal venu [1].

Nous placerons vers la même époque une composition plus remarquable par la tendance philosophique que par l'élégance de la facture. Sur un char à baldaquin, recouvert d'un riche tapis et porté par seize hommes, le Christ, sortant à demi du tombeau, laisse couler son sang dans un calice; derrière, d'un côté la Vierge, de l'autre saint Jean; aux quatre coins du char, des anges sur des dauphins; les porteurs, appartenant à toutes les classes sociales et de nations différentes, sont vêtus des costumes les plus divers, comme si l'auteur avait voulu figurer l'unité de tous les hommes dans la Rédemption (cabinet des Estampes de Berlin).

La plupart de ces projets ont dû être composés pour des tableaux qui n'ont point été exécutés. Depuis 1510 jusqu'au voyage dans les Pays-Bas, Dürer, sauf le *Tableau de tous les Saints*, n'a rien produit en peinture de très important ni de très soigné. On sent, dans les quelques œuvres peintes de ce temps, une sorte de relâchement; aussi les études pour tableaux exécutés sont-elles fort rares. Nous n'avons guère à signaler qu'une petite tête de Christ [2] entourée d'auréoles en forme de trois fleurons (Offices),

1. Au cabinet des Estampes de Berlin, un fragment d'une déposition de croix : le corps du Christ à demi couché à terre, tourné vers la gauche; à ses pieds, sainte Madeleine se penchant sur lui; à la plume, très pâli (cat. Posonyi. nº 336).

2. Une autre tête de Christ, d'une conception admirablement majestueuse, à



ÉTUDE POUR LE TABLEAU DE TOUS LES SAINTS

Collection de M. le duc d'Aumale.



aux traits réguliers et impassibles, au regard fixe, qu'on retrouve dans l'*Ecce Homo* du musée de Brême, panneau daté 1514, et la tête demi-nature de sainte Anne, de 1519, finement exécutée à l'encre de Chine et à la gouache blanche sur fond noir (Albertine), pour un tableau *Sainte Anne, Marie et l'Enfant.* Ce tableau, vendu vers 1850 par la galerie royale de Schleisheim au marchand de tableaux Entres, est aujourd'hui chez M. de Kourisse d'Odessa. Il avait été gravé par Prestel dans le cabinet Praun ainsi qu'un dessin de Dürer de la même collection, traitant le même sujet, et dont l'original est dans la collection Esterhazy. Sainte Anne, d'une taille démesurée, enveloppée de longs et larges plis, ne montrant que son visage d'une gravité triste, porte sur le bras droit, recouvert par son manteau, l'enfant Jésus qui tient une pomme; la Vierge, relativement petite et toute jeune fille encore, debout, joint les mains en signe d'adoration; le groupe est placé devant une haie derrière laquelle se déroule un paysage dessiné en quelques traits de plume[1]. A l'Albertine, le même groupe conçu d'une façon tout intime : sainte Anne, sur un banc, tient Jésus, tandis que la Vierge, assise à côté de sa mère, boutonne la petite chemise de l'enfant; croquis à la plume, assez insignifiant et dont l'encre a pâli; au bas, à droite, 1512 au-dessus du monogramme. Cette trinité sacrée reparaît plus tendrement groupée, sur un tertre de gazon, dans une aquarelle relevée de plume, signée du monogramme et datée 1514 (collection de M. Mitchell)[2].

l'Albertine, ainsi qu'un suaire de sainte Véronique (voy. p. 225), avec une plus petite tête, couronnée d'épines, d'une non moins noble et belle expression; toutes deux à la plume.

1. Ce dessin a servi pour le groupe principal de la gravure sur bois. Heller, 1986.

2. Ce dessin est reproduit en sens inverse dans une gravure sur bois datée 1518, qui semble de Hans Baldung Grien (cataloguée par Heller, p. 760, n° 26); M. Mitchell possède cette gravure dont on connaît une autre épreuve dans la collection de feu M. Huth de Londres.

Un sujet énigmatique et dont il est difficile, impossible même de comprendre le sens précis ou la destination, est traité dans un dessin à la plume de l'Albertine : sous une voûte, un homme vu de dos, assis sur un banc, écrivant sur un pupitre que porte une table; devant lui une femme nue, debout; à la droite de celle-ci, un dragon ailé, la gueule ouverte, comme on en voit dans maints dessins du maître, dans la *Grande Passion* et l'*Apocalypse,* tenant entre ses griffes une espèce de flûte de Pan; de l'autre côté, un homme assis, le coude appuyé sur la table, regarde la femme; les deux hommes sont vêtus en ermites; dans le fond, un escalier tournant; peut-être quelque projet d'une Tentation de saint Antoine; la date 1515 et le monogramme apocryphes. Deux autres dessins à la plume, également inexplicables, au British Museum : l'un, une femme en riche costume, les épaules nues, tenant une palme; en face d'elle, une femme nue, une balance à la main et pesant quelque objet[1]; l'autre, une femme nue marchant à pas précipités vers la gauche, le bras droit levé tenant une sorte de flambeau (serait-ce la Vérité ?). De même un homme nu assis, le bras gauche à terre, le bras droit posé sur le genou, retournant la tête pour voir un lion qui s'avance la gueule ouverte, et dont le corps est coupé par le bord du papier; en haut, 1517 surmontant le monogramme; croquis à la pierre d'Italie (cabinet des Estampes de Francfort).

Plus intelligible est une composition de 1514. Sous le porche d'une église, un évêque revêtu de ses habits sacerdotaux, la crosse en main, officie, suivi de deux jeunes diacres; non loin de lui, un

1. Ce dessin est mentionné dans *Allegorical engravings of A. Dürer, reprinted from the Gentleman's magazine, n° 10, 11 and 13, new series 1866-1867*, p. 30 et suiv. de M. Holt. L'auteur de l'article prétend avoir vu sur l'un des plateaux de la balance une paire de gants, sur l'autre une plume. Il nous a été impossible de distinguer les objets qui s'y trouvent. L'interprétation de l'écrivain anglais est trop fantaisiste pour être rapportée (Voy. *Dürer-Studien* de M. Max Allihn, p. 17.)



SAINTE ANNE, LA VIERGE ET L'ENFANT

Collection de M. W. Mitchell.



peu effacée derrière une colonne, la Mort, sous la forme d'un squelette enveloppé d'un suaire, tenant une pelle, attend sa proie; à la plume; au bas, le monogramme, la date et ces mots : *de Alberto Durero* (collection du professeur Bertini à Milan)[1]. De 1514 encore, un tout autre dessin, le petit Amour piqué par les abeilles : sur un banc rustique, deux ruches; à terre, une troisième, renversée, d'où s'échappe un essaim d'abeilles pourchassant l'Amour éploré qui se réfugie auprès de sa mère en emportant un gâteau de miel; Vénus, vêtue de blanc, ne paraît guère alarmée du danger que court son fils; elle lève la main droite pour adresser à Cupidon la remontrance méritée, tandis qu'elle tient de l'autre une torche allumée. C'est une traduction un peu alourdie de la charmante bluette d'Anacréon, communiquée sans doute à Dürer par son érudit ami Pirkheimer; à la plume, lavé d'aquarelle, avec la date au-dessus du monogramme[2]. Dans cette catégorie de sujets mythologiques il faut ranger un autre dessin également à la plume, lavé d'aquarelle et comme le précédent dans la collection Ambras, à Vienne : au pied d'une fontaine en marbre, une naïade endormie, la tête appuyée sur une de ses mains, retenant de l'autre le

1. A signaler aussi, la Mort sous la forme d'un squelette, au crâne semé de quelques cheveux, debout, tourné à gauche, s'avançant à grands pas, tenant de la main gauche le manche de la faux et soulevant un linceul dont une extrémité est retenue par la main droite et qui forme ainsi comme une large aile de chauve-souris ; plume vigoureuse avec rehauts blancs sur fond jaune brun ; au verso, un pan de draperie (collection de Mme Vve Grahl, à Dresde).

2. Au British Museum, une copie portant ce quatrain :

Der Bienen Stich bringt grossen Schmerz
So auch die Liebe verwunt manches Herz
Mit Freud an Lust, mit Angst und Qual
Lieb ist voll Honig und bitter Gall.

(La piqûre de l'abeille cause une grande douleur — de même l'amour blesse plus d'un cœur — avec la joie et le désir, avec la peur et les tourments — l'amour est plein de miel et de fiel amer.)

bout de draperie sur lequel elle repose. Un des côtés du rectangle que forme la fontaine porte ces deux distiques :

Hvivs ninpha loci sacri cvstodia fontis
Dormio dvm blande sencio mvrmvr aqve
Parce mevm qvisqvis tāgis cava marōra sōnū
Rvmpere sive bibas sive lavere tace[1].

On retrouve Dürer tout entier dans les portraits et les gravures de ces années. Là il reparaît avec toutes les qualités que nous lui connaissons déjà, accrues et affermies par la maturité et par une pratique quotidienne. Voyez en effet une tête de femme tournée à gauche, fine et délicate, à la sanguine et à la pierre d'Italie sur fond rougeâtre, signée et datée 1510 (British Museum); une autre tête de femme, à la pointe d'argent, de 1510, au musée de Brême; toute la physionomie exprime une douleur stupéfiée, les yeux révulsés semblent fixer quelque objet effrayant, la bouche est ouverte dans une crispation de terreur contenue, les cheveux tombent inertes sur les épaules; peut-être quelque étude pour une martyre, et contemporaine, sans doute, d'un homme nu, vu à mi-corps, d'une anatomie défectueuse avec des cheveux longs et frisés, dans une attitude contournée, un saint Sébastien selon toute vraisemblance; à la plume (British Museum); — un homme vu à mi-corps, de face, la tête tournée à gauche et regardant à droite, une forte verrue sur le nez; la bouche ouverte comme s'il voulait crier; un lourd manteau couvre le buste, la tête est coiffée d'un bonnet pointu; petite étude d'un crieur de nuit, haute de quinze centimètres environ, très fine et très vivante; à la pointe d'argent sur papier préparé d'un ton gris, avec le monogramme et la date 1512 (cabinet des Estampes de Dresde); — un buste d'homme nu,

1. Voy. *Mitth. der K. K. Centralcommission,* VIII, 128-131.

le corps penché à gauche en avant, la tête un peu relevée pour regarder à droite; il semble saisi de terreur, la bouche va crier et découvre la langue et les dents; à la pierre d'Italie; en bas, 1512



ÉTUDE POUR UNE DES FIGURES DU DÉSESPÉRÉ (B. 70)

Albertine.

et au-dessous le monogramme (cabinet des Estampes de Berlin); — une autre tête d'homme imberbe, aux yeux clairs, vu presque de face, âgé d'environ cinquante ans, coiffé d'un bonnet et vêtu d'une houppelande avec revers en fourrure; en haut, le mono-

gramme et 1512 (Bibliothèque royale de Turin); — le buste de Barbara, mère de Dürer, exécuté le 19 mars 1514, c'est-à-dire deux mois avant sa mort; la tête, grande comme nature, couverte d'un châle, est déjà bouleversée par les tortures de l'agonie; la mort est imminente; les traits, d'une maigreur horrible, sont accusés par de longs coups de fusain; c'est à la fois l'œuvre la plus pathétique et la plus brutale du maître; en haut sur la marge, au fusain, de la main de Dürer : *1514 à Oculi* (19 mars); plus à droite : *c'est la mère d'Albert Dürer, qui était âgée de soixante-trois ans;* au-dessous, à l'encre : *et est décédée en l'année 1514, le mardi avant la semaine de la Croix* (16 mai), *à deux heures, dans la nuit;* les trois derniers mots sont presque entièrement effacés[1] (cabinet des Estampes de Berlin, provenant de la collection Firmin Didot).

De la même année 1514, le buste d'Andreas Dürer, à la pointe d'argent, sur fond blanc, d'une très belle facture, avec cette inscription de l'auteur : *Ainsi était la figure d'Endres Dürer quand il eut trente ans.* Visage long, traits sans accent, regard un peu fixe et terne, cou effilé; il serait difficile de saisir une ressemblance, même fugitive, entre cette physionomie placide et la tête olympienne d'Albert Dürer (Albertine)[2]; — un homme tourné à gauche, en profil perdu, l'avant-bras étendu sur une table; il est coiffé d'un bonnet mou, les cheveux rassemblés dans un filet; le cou est entouré d'une fraise, le buste est couvert d'une large casaque à col rabattu; dessin à grands traits de plume, d'une rare puissance; quoique le profil soit très perdu, la figure est indiquée avec une

1. Ce portrait est reproduit dans l'ouvrage de M. Thausing, p. 37. Voy. *Pièces justificatives*, n° V.

2. Dans la collection Esterhazy, à Pesth, une copie de ce portrait, masque et bonnet seulement, par Hans Hofmann, d'une plume très fine avec rehauts blancs, sur papier préparé.

science telle que l'on a une idée très nette du personnage (Albertine). Comme le remarque M. Thausing, cette étude a servi pour une des figures de la gravure *le Désespéré*[1]; toutefois la ressemblance n'existe que dans l'attitude du corps et le costume; les deux têtes sont très différentes, celle de l'estampe rappelle un peu le profil énergique et sauvage de Michel-Ange. Quant à une analogie quelconque entre Endres Dürer et l'une ou l'autre de ces deux figures, analogie relevée par M. Thausing, elle nous paraît absolument arbitraire; il y a vingt années de différence entre Endres et les deux personnages en question; — une femme assise sur un banc, presque de face, tenant des fleurs dans les mains; costume de bourgeoise; un trousseau de clefs pendu à la ceinture; beaucoup de bonhomie et de vivacité (collection de M. Mitchell)[2]; — un buste de jeune fille aux joues un peu fortes, pleine de santé, les yeux baissés, coiffée très simplement avec un ruban dans ses cheveux tressés en nattes pendantes[3]. On remarquera entre ce portrait de 1515 et la tête de femme de 1503 (voy. p. 84), tous deux au cabinet des Estampes de Berlin, un air de famille assez accentué. M. Thausing croit que ces deux têtes sont celles de la mère et de la fille, et, les rapprochant de la figure bien connue d'Agnès Frey, il suppose que les portraits de 1503 et de 1515 représentent la sœur et la nièce de celle-ci; au moins les modèles de ces dessins aussi bien que celui du dessin de 1505, chez M. Vieweg (voy. p. 84),

1. Bartsch, 70: « *Cinq études de figures*. — Un homme nu, ayant un genou en terre, et portant les mains à ses cheveux comme pour se gratter. Près de lui, à la droite de l'estampe, est couchée une femme endormie. Un peu plus vers le fond, un homme debout tient un pot. A gauche, on voit, à demi-corps et de profil, un autre qui est vêtu à l'allemande et a la tête couverte d'un bonnet. La tête d'une cinquième figure paraît au-dessus de celle de l'homme qui est à genoux. On ignore ce que Dürer a voulu exprimer par cette pièce, où il a cherché à faire des études de nu. Elle est gravée à l'eau-forte sur une planche de fer ».

2. Reproduit dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XVII, p. 244.

3. Cat. Posonyi, n° 329.

semblent-ils empruntés à la famille Frey ; — la tête de Michel Wolgemut (Albertine), à la pierre noire, d'une date incertaine, étude pour le portrait à l'huile de 1516 conservé à la Pinacothèque de Munich ; — une tête de jeune homme presque de profil à gauche, aux traits accusés, à l'ossature un peu forte; cheveux abondants sous un béret qui couvre en partie le front, chemise à collet rabattu sous un vêtement à revers ; à la pierre d'Italie, monogramme et 1515 (cabinet des Estampes de Berlin, provenant de la collection de M. Robinson) ; — un buste de jeune homme imberbe, tourné à gauche, le nez un peu fort, la bouche d'un dessin magistral, les yeux très ouverts, les épaules couvertes d'un pourpoint, la tête coiffée d'un tricorne dont les pointes sont retenues par des rubans; au fusain, très retouché (cabinet des Estampes de Berlin) ; — une tête de jeune homme de trois quarts à gauche, portant une riche coiffe à plume; dessin tout à fait supérieur dans la série des portraits ; à la pierre d'Italie, sur fond noir, le monogramme avec 1515 au-dessus (British Museum) ; — un buste d'homme corpulent, de trois quarts à gauche, tête fine, d'environ quarante-cinq ans, avec barbe et moustaches soyeuses et très fournies, front haut et cheveux rares, œil clair au regard franc, nez aquilin, cou robuste et court; à la pierre noire, monogramme et 1517 ; très fatigué (collection de feu M. Bale à Londres); — le portrait de Jacob Muffel, bourgmestre de Nuremberg, buste de trois quarts à gauche, coiffé d'un bonnet; visage imberbe, bouche de travers; en bas, la date 1517, le monogramme, et de la main de Dürer : *Jacob Muffel* à peine lisible [1] ; au crayon noir (collection de M. Dumesnil) ; — un buste de jeune homme imberbe, de trois quarts à droite, aux yeux clairs,

1. Ce dessin a évidemment servi pour un portrait à l'huile de Jacob Muffel, daté 1526, aujourd'hui à Saint-Pétersbourg, dans la collection du prince Narischkine. On a une copie de ce portrait au musée germanique de Nuremberg. Le dessin a été gravé par Leroy. — Un buste analogue à celui de Muffel, grand comme nature, de trois quarts à droite; bonnet laissant passer des mèches de cheveux, justaucorps



BUSTE DE JEUNE FILLE.

Cabinet des Estampes de Berlin.

aux cheveux bouclés, coiffé d'un bonnet assez lourdement dessiné; en haut, la date 1517 coupée en deux par un grand D (chez M. Vieweg, à Brunswick). — Puis toute une série de petites têtes d'enfants qui, bien qu'on ne les retrouve pas exactement dans telle ou telle composition, sont autant d'études pour les enfants Jésus, les petits saints Jean, ou les chérubins des sujets religieux : deux mignonnes têtes aux cheveux frisés, à la plume, monogramme et 1514 (British Museum); une délicieuse tête joufflue, de trois quarts à gauche, au fusain, avec rehauts blancs sur papier rougeâtre, au bas une inscription illisible et la date 1519 (British Museum); deux autres têtes pleines de charme, d'après un modèle presque semblable, l'une de trois quarts à droite, assez endommagée, l'autre un peu plus âgée, de trois quarts à gauche, à la pierre d'Italie sur deux feuilles de papier préparé à fond vert (collection de M. Mitchell); une dernière enfin, non moins charmante, chez M. Malcolm.

lacé par devant avec collet droit; pierre d'Italie (cabinet des Estampes à Munich). — Un buste de femme, sans la tête, vêtu d'un costume bourgeois à larges manches, penché en avant, les mains sur le premier plan, se rattache à ces dessins par la date 1518; au fusain (British Museum).

IX

SAINTES FAMILLES. — LA VIERGE ET L'ENFANT. — PROJETS DE GRAVURES.
DESSINS D'ART INDUSTRIEL. — EX LIBRIS.

Les plus nombreuses et les plus belles estampes de notre maître appartiennent à cette période et marquent l'apogée de son génie de graveur, autant par la profondeur de sentiment des conceptions que par l'incomparable supériorité du métier. Ses gravures sur métal nous donnent son art tout entier; il n'en est pas de même de celles sur bois, qui trop souvent, par suite d'une collaboration forcée, ont altéré l'œuvre primitive. Aussi les dessins originaux pour ces dernières n'en ont-ils que plus de prix; nous y saisissons dans son intégrité le prototype sans les changements qu'y apporte une main étrangère, quelque habile qu'elle puisse être. Quant aux études pour les cuivres, elles offrent un intérêt d'un autre ordre, en ce qu'elles permettent de constater les diverses modifications imaginées par le maître lui-même dans l'intervalle qui sépare l'idée primordiale de l'exécution définitive.

Quoique les projets des plus importantes gravures ne soient pas arrivés jusqu'à nous, il nous reste de ces années toute une série d'études, montrant la Vierge et l'enfant dans les attitudes les plus variées, dans les décors et accessoires les plus divers. De ces

dessins à la plume, les uns ne sont que des essais et des tâtonnements, les autres traduisent la pensée dernière de l'auteur ou présentent la composition arrêtée pour la gravure. Dürer, dans cette longue suite, s'attache tantôt aux joies tendres, simples et naïves de la maternité, tantôt au caractère céleste de la mère du Christ. D'abord, une œuvre à part pour l'importance du cadre et le soin de la facture, la *Sainte Famille* du musée de Bâle, gouache relevée de plume, sur parchemin, malheureusement très endommagée (1509) : sous une haute voûte, au cintre treillagé, supporté par des colonnes et des piliers dont les chapiteaux sont très ornementés, trône la Vierge[1] avec Jésus enfant tenant une pomme et un oiseau; à ses côtés, saint Joseph dort d'un profond sommeil, la tête cachée dans ses bras lourdement appuyés sur une table; au pied du groupe divin, un pêle-mêle de petits anges musiciens avec quelques lapins[2]; près d'eux une corbeille de fleurs; dans le coin de gauche, un paysage semé d'arbres et de maisons, terminé par une ligne de montagnes; le mobilier simple et quelques détails très familiers[3] contrastent avec la magnificence de l'édifice, paré de toutes les richesses de l'architecture[4]. Le même sujet est traité tout différemment dans un dessin à la plume très retouché, avec rehauts blancs sur fond bistré (cabinet des Estampes de Berlin) : la Vierge, d'une expression toute gracieuse, la tête mollement inclinée, placée devant un arbre, tient l'enfant Jésus sur ses genoux; à gauche, saint Joseph joignant les mains; à terre, deux anges mutins

1. Dans la collection de M. Mitchell, un petit buste de Vierge très semblable, les cheveux tombant sur les épaules; à la plume.

2. Il est curieux de remarquer avec quelle fréquence le lapin reparaît dans les dessins de cette période; ceux de cette Sainte Famille se retrouvent, légèrement esquissés à la plume, au British Museum.

3. C'est peut-être pour un intérieur de ce genre que Dürer a dessiné à la plume une grande cheminée devant laquelle se trouve une table; monogramme et la date 1509 (British Museum).

4. Une fort jolie copie, au cabinet des Estampes de Dresde.

dont l'un offre un fruit et l'autre un bouquet à l'enfant ; dans le fond, la ferme; à droite, un lapin[1].

Dürer a encore abordé ce sujet classique de la Sainte Famille, dans les dessins suivants : la Vierge, vue de face, assise au milieu d'une chambre spacieuse, embrasse Jésus de son bras gauche et lui tend un fruit de la main droite; divers accessoires, un berceau, un escabeau avec le monogramme ajouté après coup, une table avec un livre et un pupitre sur lequel écrit un saint Joseph très barbu, une chaise de bois; dans le fond, un poêle rond (collection de M. Blasius); — une halte pendant la fuite en Égypte : la Vierge, vue de profil à gauche, reposant au pied d'un arbre avec l'enfant qui glisse le long des plis de sa robe, à peine retenu par un de ses bras; derrière à droite, très sommairement indiqué, saint Joseph marchant vers eux, chargé d'ustensiles de voyage; dans le fond, une ville avec tours et maisons; la tête de la Vierge est d'une fort belle expression; l'ensemble, d'un arrangement heureux; plume de la plus exquise finesse et de la plus brillante facture; monogramme et la date 1511 (collection de M. Klinkosch, à Vienne); — sous un hangar, la Vierge agenouillée devant la crèche en forme de panier, joignant les mains en signe d'adoration, le front ceint d'une bandelette, les cheveux abondants et épars; les longs plis de son manteau tombent de chaque côté du panier et servent comme de rideaux à ce rustique berceau dans lequel l'enfant agite ses membres nus; à gauche, saint Joseph fléchissant les genoux se penche au-dessus de Marie et regarde Jésus en priant; à sa droite, un bœuf d'une expression mal rendue et un âne brayant dans le fond, par l'ouverture du hangar, on aperçoit un paysage

1. M. Thausing, p. 320, donne le groupe de *la Vierge et l'Enfant*, avec la date 1516 qui assurément n'est pas de la main de Dürer et a été ajoutée après coup; la facture et les types sont, sans aucun doute, de l'époque que nous lui assignons. Ce dessin provient de la collection Suermondt.

avec des bergers et un ange annonçant la Nativité; en haut, l'étoile rayonnante qui guida les mages; à la plume, le monogramme



HALTE PENDANT LA FUITE EN ÉGYPTE.

Collection de M. Klinkosch, à Vienne.

renversé obliquement et surmonté de la date 1514 (Albertine). Puis toute une suite de croquis rapides à la plume nous mon-

trant la Vierge, l'enfant et parfois le petit saint Jean, toujours au milieu de décors divers, dans les postures les plus variées : Marie renversée en arrière, entourant Jésus d'un de ses bras, effrayée à



FEUILLET D'ÉTUDES DIVERSES.

Cabinet des Estampes de Berlin.

la vue de la croix qu'un ange dresse devant elle, tandis qu'un autre ange lui présente un rameau; monogramme et 1511 (Académie de Venise) ; — Marie assise au milieu d'un gai paysage, tenant l'enfant dans ses bras; adorable croquis, frais et léger; monogramme

et 1511 (musée du Louvre); — Marie assise dans un paysage, au pied d'un arbre, enlace de ses bras le petit Jésus qui tient un fruit dans ses mains; au fond, quelques maisons et une massive porte de ville en forme d'arc; étude en sens inverse pour la *Vierge à la poire*[1]; en haut dans les nuages, le monogramme (cabinet des Estampes de Berlin)[2]; — la Vierge allaitant Jésus, grand et beau dessin au fusain; le caractère de Marie est celui d'une femme aux formes opulentes et d'une beauté un peu sensuelle qui évoque à première vue les types préférés de Rubens[3]; une main de la Vierge ainsi que l'enfant ont servi pour la gravure B. 36[4]; l'étude complète à la plume pour cette gravure, mais avec une Vierge plus jeune, se trouve avec le fusain précédent à l'Albertine; — la Vierge, assise sur une chaise de bois, tient Jésus dans ses bras et lui offre une pomme; monogramme et 1514 (Académie de Venise); — la Vierge dans une stalle à baldaquin, allaitant Jésus qu'elle couve de son regard avec un air touchant de sollicitude maternelle; les longues draperies de sa robe se répandent sur le sol; monogramme et 1514 (collection de feu M. Bale); ces deux derniers dessins ont

1. Bartsch, 41 : « *la Vierge à la poire*. — La Vierge assise sur une butte au pied d'un grand arbre qui s'élève à la droite de l'estampe. Elle présente une poire à l'enfant Jésus qui est assis sur ses genoux, et qui a sa main droite élevée, comme pour donner la bénédiction. Le lointain à gauche offre la vue d'une grande porte de ville pratiquée entre deux tours carrées. On voit une tablette avec l'année 1511 au milieu du haut de l'estampe. Une autre, où se trouve le monogramme de Dürer, est couchée vers la gauche du bas de la planche. »

2. Cat. Posonyi, n° 326. — Le bas de la draperie de la Vierge a été ajouté par une main étrangère, peut-être celle du peintre Reynolds qui a eu ce dessin dans sa collection.

3. Voy. Thausing, p. 350. — Une méchante copie à la bibliothèque de l'université d'Erlangen.

4. Bartsch, 36 : « *la Vierge donnant le sein à l'enfant Jésus*. — La Vierge assise sur un siège de gazon bordé de planches de bois. Elle donne le sein à l'enfant Jésus qu'elle tient sur son bras droit. Sa tête est ceinte d'un collier de perles et couverte d'un voile. L'année 1512 et le chiffre de Dürer sont marqués sur une pierre au bas de la gauche de l'estampe. »

un charme très italien; — une petite Madone avec l'enfant Jésus, lisant dans un livre, d'une délicatesse d'effet et de facture toute particulière[1], à la plume avec le monogramme et la date 1514



LA VIERGE DANS UNE STALLE A BALDAQUIN.

Collection de feu M. Bale, à Londres.

(cabinet des Estampes de Berlin); — Marie sur un banc de gazon suivant des yeux Jésus qui joue avec les plis de son ample

1. Cat. Posonyi, nº 328. — Au-dessous de ce petit groupe, quatre figures d'hommes; l'une, d'un fort beau style, lève sa main gauche brandissant une flèche; les trois

manteau (collection de feu M. Bale); très semblable à une Vierge avec l'enfant (musée de Brême) et à une autre Vierge de l'Académie de Venise [1], offrant une pomme à l'enfant qui tient un oiseau sur sa main gauche, datée 1514 et dont elle est évidemment contemporaine; — encore sur un banc de gazon, deux Vierges, l'une délicieuse, vue de profil à gauche, embrassant un Jésus emmaillotté, aux proportions démesurément longues; monogramme et la date 1514 (collection Bodléienne d'Oxford); l'autre, d'une plume plus accusée, non moins charmante, de face, un flot de cheveux inondant son épaule droite, les yeux chastement et tendrement abaissés vers l'enfant qu'elle allaite; la draperie se répand sur le sol en plis brisés; à gauche, le monogramme (cabinet des Estampes de Berlin [2]). Elle rappelle, comme l'avant-dernière, à l'Académie de Venise, *la Vierge assise donnant le sein à l'enfant,* de la gravure sur bois (B. 99) [3]; — toujours sur un banc de gazon, une Madone, bourgeoisement ravissante, tenant l'enfant dans ses langes; une autre d'une beauté plus patricienne, les cheveux tombants, portant sur ses genoux l'enfant nu assis sur un coussin, et qui tient d'une main une fleur, de l'autre un fil auquel est attaché un petit oiseau volant; au-dessus du groupe, un séraphin aux larges ailes s'apprêtant à couronner la Vierge; dans le fond, une baie avec des bateaux; à la plume 1515 et le monogramme (château

autres, en costume allemand de l'époque, se livrent à des danses ou à d'autres jeux; la figure de droite représente le type des paysans qu'on voit dans les deux gravures, *le Paysan du Marché* (B. 89) et *le Branle* (B. 90); elle est dans une attitude intermédiaire entre celles de ces deux paysans.

1. A comparer, surtout pour la tête et les plis de la robe, avec la Vierge de la gravure en bois (B. 99).

2. Cat. Posonyi, n° 327. — Des traces de tons rouges indiquent que le dessin a été calqué.

3. Bartsch, 99 : « La Vierge assise donnant le sein à l'enfant Jésus. Dans le fond, saint Joseph et trois anges dont il y en a un à gauche, qui lit dans une feuille de papier. La tablette avec le chiffre est au bas de la droite. »

de Windsor)[1]. On retrouve ce même sujet cinq ans plus tard dans la gravure sur métal, *la Vierge couronnée par un ange*[2] dont le projet complet à la plume[3] est conservé chez M. Klinkosch et où Marie est empruntée à un dessin qui a passé dans la collec-



ÉTUDE POUR LA VIERGE DONNANT LE SEIN A L'ENFANT (B. 36).

Albertine.

tion du duc de Devonshire à Chatsworth; ce dessin montre la Vierge, en sens inverse, assise dans un paysage, tenant le petit

1. L'une de ces Madones a figuré au Burlington Club, dans la première exposition des dessins de Dürer; l'autre, à la Grosvenor Gallery en 1879.

2. Bartsch, 37: « *La Vierge couronnée par un ange.* — La Vierge assise sur un banc de bois, couvert d'un coussin. Elle tient de ses deux mains l'enfant Jésus qui est assis sur ses genoux et qui a un oiseau sur la main droite. Vers la gauche du haut de l'estampe, un ange en l'air soutient une couronne de perles au-dessus de la tête de la Vierge. Au bas de ce même côté est une tablette sur laquelle l'année 1520 et le chiffre de Dürer sont tracés. »

3. En sens inverse de la gravure. La petite pancarte, portant la date 1520 et le monogramme, a été particulièrement restaurée.

Jésus sur ses genoux ; celui-ci se dresse pour faire sentir à sa mère un œillet qu'il tient de la main droite ; le petit saint Jean, debout de face, tenant un bâton surmonté de la croix, retourne la tête vers le groupe divin ; — la Vierge debout sur le croissant, dans un nimbe, portant l'enfant; tout à fait dans l'esprit des gravures sur cuivre, B. 32 et 33[1] (musée du Louvre)[2] ; — Marie penchée en avant, la tête trop grande et peu agréable, dans un mouvement peu gracieux, enlace l'enfant du bras droit et lui tend une pomme de la main gauche; en bas, le monogramme et 1517; encre très pâlie (cabinet des Estampes de Berlin); — un projet d'une grande et belle Vierge assise dans une stalle à baldaquin, le buste découvert, au milieu de draperies étalées, avec l'enfant sur ses genoux se penchant pour regarder un fruit; au pied, un ange, aux cheveux bouclés, aux larges ailes, chantant, les yeux au ciel, en s'accompagnant de la viole ; à la plume, 1519 et le monogramme (château de Windsor) ; — une Vierge sur un banc de gazon, donnant le sein à l'enfant, d'une belle expression, d'un faire énergique, d'une plume un peu grosse; en bas, ces mots écrits de la main de Dürer : *Au jour de l'an 1518,* comme s'il avait voulu, au début de l'année, rendre hommage à la mère de Dieu (musée du Louvre) ; — la charmante Vierge couronnée par deux anges, datée 1518, de la collection Malcolm, et dont on remarque, surtout dans la tête,

1. Bartsch, 32 : « *La Vierge à la couronne d'étoiles et au sceptre.* — La Vierge debout sur un croissant. Elle porte l'Enfant Jésus sur le bras gauche, et tient un sceptre de la droite. Elle est tout entourée de rayons, et sa tête est ornée d'une couronne parsemée d'étoiles. L'année 1516 est marquée vers le haut de la droite, et le chiffre vers le bas du même côté. » — Bartsch, 33 : « *La Vierge aux cheveux courts liés avec une bandelette.* — La Vierge debout sur un croissant, portant sur ses bras l'enfant Jésus qui tient une pomme de ses deux mains. Elle est environnée de lumière, et la tête est ceinte d'une bandelette. L'année 1514 et le chiffre de Dürer sont marqués à la droite du bas de l'estampe. »

2. Au cabinet des Estampes de Dresde, une petite esquisse, à la plume, d'une Vierge couronnée, tournée à gauche, sur un globe, dans une auréole, avec l'enfant; en haut, un petit rinceau.



LA VIERGE, L'ENFANT ET SAINT JEAN.

Collection du duc de Devonshire, à Chatsworth.

une analogie avec la *Vierge à la poire;* elle est identique en sens inverse à la gravure *la Vierge couronnée par deux anges*[1] *;* l'étude des deux anges portant la couronne[2], ravissant croquis à la plume, est au British Museum ; — une Vierge sur un banc de gazon donnant le sein à l'enfant ressemble tant à la précédente, qu'elle pourrait bien en être la première pensée (cabinet des Estampes de Berlin). Ce type de Marie de 1518 reparaît dans une Vierge, assise sur un banc de gazon, tenant l'enfant emmaillotté ; d'un trait de



ANGES PORTANT LA COURONNE.

British Museum.

plume, un peu gros (musée du Louvre). De cette même plume, une autre Vierge sur un banc de gazon, avec l'enfant tenant une pomme, également au Louvre.

1. Bartsch, 39 : « La Vierge assise sur une grosse pierre, auprès d'une haie, ayant sur ses genoux l'enfant Jésus, et tenant une pomme de la main droite. Deux anges en l'air soutiennent une couronne royale au-dessus de sa tête. L'année 1518 et le chiffre de Dürer sont marqués sur une pierre plate qui est à la droite du bas de l'estampe. »

2. Ces deux anges se retrouvent dans beaucoup des compositions de Dürer, entre autres dans un dessin, au Louvre, ainsi décrit par M. Reiset (sous le nº 496 de sa notice de 1866) : — « La sainte Vierge allaitant l'enfant Jésus ; au-dessus d'elle, deux anges dans les airs supportent une couronne ; à gauche, un saint endormi ; à droite, la mère de la Vierge et un saint personnage ayant un livre ouvert sur les genoux. Le petit saint Jean est assis par terre devant la Vierge. A la plume ; H. $0^{m},280$. — L., $0^{m},218$.— Monogramme et 1519. » — Ces anges ainsi que ce type de Vierge se voient déjà dans la gravure sur bois (B. 101).

Outre cette longue suite de Vierges dont la plupart, avant d'être fixées sur le métal, ont subi tant de modifications, nous avons, du même temps, de nombreux projets se rapportant à des gravures bien connues qui, le plus souvent, en sont les exactes reproduc-



ÉTUDE POUR LA VIERGE COURONNÉE PAR DEUX ANGES (B. 39).

Collection de M. Malcolm, à Londres.

tions. Nous nous bornerons donc à les signaler avec une courte description, en renvoyant le lecteur au catalogue de Bartsch : — *Adam et Ève mangeant du fruit de l'arbre de vie;* à la plume, 1510, d'un style peu élevé; pour le premier bois de la *Petite Passion*[1] (B. 17), dessin très connu par la reproduction de Bartsch

1. Un buste de vieillard, de face, chevelu et barbu, au regard triste, pourrait être une étude pour l'un des apôtres placés à gauche du Christ dans la gravure sur bois

(Albertine); — le *Christ se flagellant*[1], à la plume, 1510; pour le bois B. 119[2] (British Museum); — la petite figure du *Maître d'école*, à la plume, 1510; pour le bois B. 133[3] dans lequel celui-ci fait la leçon aux enfants placés devant lui (Offices); — le *Saint Jérôme attablé dans sa cellule*, un lion à ses pieds; légère esquisse à la plume, 1511; pour le bois B. 114[4] (Ambrosienne); — la *Sainte Famille*, de 1511; ce dessin à la plume est composé de huit figures, le bois de cinq seulement : saint Joachim, debout dans l'esquisse, est assis dans la gravure; saint Joseph a subi aussi quelques changements : au lieu de joindre les mains pour prier, il les cache derrière un chapeau; sauf l'arbre, le paysage n'est pas indiqué dans le dessin; pour le bois B. 96[5] (Albertine); — le *Christ au jardin des Oliviers*[6], étendu, la tête contre terre, les bras allongés comme en croix; au-dessous d'un groupe de rochers, l'ange avec le calice; on lit sur la feuille ces mots, d'une ancienne écriture : *De la main même d'Albert Dürer* (cabinet des Estampes de Berlin); cette figure[7] a été employée pour le bois B. 54,

de 1510, la *Cène* de la *Grande Passion;* petit dessin d'un grand style, à la plume (cabinet des Estampes de Francfort).

1. A côté du Christ, une tête d'homme et ces mots « Herr Jorg... » (Monsieur Georges...)

2. Bartsch, 119 : « Un saint qui se mortifie avec la discipline. Il est à genoux au bas d'un autel, vu de profil et tourné vers la droite. Au haut de la gauche se trouvent le chiffre de Dürer et l'année 1510. »

3. Bartsch, 133 : « Un maître d'école enseignant à quelques jeunes gens les principes de la morale chrétienne. L'année 1510 est gravée vers le milieu d'en haut. »

4. Bartsch, 114 : « Saint Jérôme dans sa cellule, assis devant un pupitre et lisant dans un livre. Le lion est couché sur le devant à gauche. Au bas de la droite, on lit le chiffre et l'année 1511. »

5. Bartsch, 96 : « *La Sainte Famille.* Sainte Anne recevant l'enfant Jésus d'entre les bras de la Vierge qui est assise à droite, accompagnée de saint Joseph. Saint Joachim est debout sur le devant à gauche. Au haut de ce même côté, l'année 1511 et le chiffre. »

6. Cat. Posonyi, n° 322.

7. Un Christ dans cette même attitude se retrouve dans plusieurs dessins; on en voit un au cabinet des Estampes de Francfort, de grande dimension, portant le monogramme et la date 1521; à droite du Christ, les apôtres endormis; les terrains

destiné d'abord à la *Petite Passion* sur cuivre, où il fut avantageu-



BUSTE DE VIEILLARD.

Cabinet des Estampes de Francfort.

sement remplacé par la planche B. 26; — *l'Homme de dou-*

étagés forment comme les marches d'un escalier que Jésus vient de gravir. Un autre au musée du Louvre, daté 1520. Un troisième à l'Ambrosienne de Milan. Enfin un Christ au jardin des Oliviers, élevant les bras en signe de désespoir; les apôtres, à

leurs, aux bras étendus[1]; à la plume, au musée du Louvre qui possède également la première pensée, à la plume, de *l'Homme de douleurs, aux mains liées*[2], gravé en 1512[3], dont le projet est peut-être un Christ, debout dans l'attitude de la crucifixion, avec une expression de grande douleur, sans contraction violente; à la plume, d'une grande légèreté de facture; 1511 et monogramme (British Museum); — deux études de la gravure sur fer, *Jésus-Christ en prière au jardin des Olives*[4] : le Christ est à genoux, tourné de profil à gauche, la tête entourée d'une auréole brillante devant l'ange qui vient de déposer le calice sur un rocher; dans le fond, les apôtres endormis; l'une est à l'Albertine, l'autre au

droite, endormis près d'un groupe d'arbres; dans le fond, des soldats entrant par une petite porte; monogramme et 1524 (cabinet des Estampes de Francfort). A l'Ambrosienne encore, un petit croquis pour le même sujet. — Comme nous l'a fait remarquer M. Grimm, Dürer nous conduit, dans cette suite de dessins à la plume, à travers les phases successives de l'agonie au jardin des Oliviers, depuis l'entrée au jardin et la première prière jusqu'à la prostration désespérée au sommet de la montagne.

1. Bartsch, 20 : « *L'Homme de douleurs, aux bras étendus.* — Le Sauveur debout au pied d'un tronc d'arbre, qui est censé être l'arbre de la croix. Il est nu, n'ayant qu'une ceinture autour des reins. Sa tête est couronnée d'épines. Il a les bras étendus et élevés. Sa robe et les dés avec lesquels celle-ci fut jouée, l'éponge, la verge et une tête de mort sont répandus à terre autour de ses pieds. Le chiffre est marqué au bas de la droite. »

2. Bartsch, 21 : « *L'Homme de douleurs, aux mains liées.* — Il est debout, ayant les mains liées devant lui. Ses jambes sont couvertes d'un large manteau qui descend de son épaule droite, laissant le reste de son corps à découvert. Le fond, à droite, est orné d'un groupe de deux arbres plantés au sommet d'une colline. L'année 1512 et le chiffre sont marqués au haut de la gauche. Ce morceau est très rare; il est gravé sur une planche de fer. »

3. A la Bibliothèque royale de Bamberg un projet pour la même gravure, l'*Homme de douleurs,* à la plume; au-dessus, une draperie. Dans la collection Esterhazy, à Pesth, une petite demi-figure d'un *Ecce homo* dans le même esprit, à la plume.

4. Bartsch, 19 : « *Jésus-Christ en prière au jardin des Olives.* — Il est à genoux, vu de profil et dirigé vers un rocher qui est à droite, et au-dessus duquel paraît l'ange. On voit dans le fond, à gauche, deux disciples qui dorment, et dans le lointain la porte par laquelle entrent les Juifs pour se saisir de Jésus-Christ. Au milieu du bas est le chiffre de Dürer surmonté de l'année 1515. Ce morceau est gravé à l'eau-forte sur une planche d'étain. »



LE CHRIST AU JARDIN DES OLIVIERS.

Cabinet des Estampes de Francfort.

musée du Louvre, provenant de la collection His de la Salle; toutes deux absolument analogues à la gravure datée, comme elles, 1515, mais en sens inverse et d'une facture plus simple. La première pensée de cette composition est également au musée du Louvre, et la figure du Christ, tournée plus de face, se trouve à l'Albertine. Ces dessins sont à la plume.

Dürer aimait à se copier ainsi, tantôt avec le souci d'améliorer l'œuvre première, tantôt sans y rien changer. Ainsi, un dessin de la Trinité de 1515, à l'Ambrosienne, est heureusement remanié d'après la gravure sur bois de 1511 [1] : Dieu le père, en costume impérial, sous les traits d'un vieillard en proie à une profonde douleur, emporte dans les airs le Christ inanimé, enveloppé d'un suaire [2] et dont le corps inerte, d'une langueur admirablement rendue, est soutenu de chaque côté par des séraphins; au-dessus, le Saint-Esprit, sous la forme d'une colombe; belle et noble composition, supérieure dans le dessin à la gravure sur bois [3]. Au cabinet des Estampes de Berlin, le *Joueur de cornemuse* tourné à droite, de trois quarts; à la plume [4], signé et daté 1514, gravé cette même année par le maître, en sens inverse [5].

1. Bartsch, 122 : « La Sainte Trinité. Dieu le père soutenant le corps de Jésus-Christ. Aux deux côtés sont en l'air plusieurs anges qui portent les instruments de la passion. Au milieu d'en bas est une tablette avec le chiffre et l'année 1511. »

2. A l'Albertine, un buste de Christ mort, dans une attitude renversée; croquis à la plume, en bas 1515 et le monogramme.

3. La collection du marquis d'Azeglio conserve un verre églomisé, peint par quelque contemporain de Dürer, d'après ce bois.

4. Bartsch, 91 : « Un paysan jouant de la cornemuse au pied d'un arbre, contre lequel il est appuyé, et qui s'élève à la droite de l'estampe. L'année 1514 et le monogramme de Dürer sont marqués au bas de la gauche. Cette pièce est une des plus finies de l'œuvre de notre artiste. » — Dans cet ordre d'idées un paysan et une paysanne enlacés revenant du marché, l'humeur gaillarde et le geste libre; aquarelle, relevée de plume; signé et daté 1515 (musée de Brême, provenant de la collection Mariette).

5. De 1514 aussi deux Turcs de distinction, enturbannés, en costume national, suivis d'un esclave nègre; à la plume lavée d'aquarelle; en haut, la date et le monogramme (collection de M. Malcolm). Une gravure sur bois reproduite par Derschau,



LE CHRIST AU JARDIN DES OLIVIERS.

Cabinet des Estampes de Francfort.

Au British Museum, l'étude pour le fameux rhinocéros[1] de 1515 à la plume, de la même dimension que la planche, accompagnée comme elle d'un historique assez curieux. En 1513, un rhinocéros fut apporté des Indes au roi de Portugal Emmanuel le Fortuné; l'étrange animal produisit une vive sensation à Lisbonne, où un ami de Dürer en fit un dessin qu'il lui envoya avec une naïve description. Le bois eut un très grand succès et on en fit de nombreuses éditions, entre autres celle qui fut publiée en Hollande avec la traduction de l'historique en langue hollandaise, et celle d'Anvers que Hans Liefrinck illustra d'une double traduction en hollandais et en français. Au même musée, tout à fait dans la facture du rhinocéros, un chameau muselé, vu de profil à gauche; sur la même feuille, la jambe de l'animal; au verso, le chameau vu de dos, couché, et à part, le bas de la tête; ces deux études sont d'une exécution très soignée et d'une plume fort habile[2].



SAINT CHRISTOPHE.

Musée de Brême.

Dürer est vraiment le maître de son temps; tous, de près ou

cahier III, n° 91, où elle est assignée à Jost Amman, semble avoir été faite d'après ce dessin de Dürer; seulement ici, au lieu de deux Turcs et d'un esclave, il y a deux esclaves et un Turc portant une longue barbe; quelques changements aussi dans la pose des jambes.

1. On lit au haut du dessin : Rhinocéros, 1515; le bas a été retouché. — Bartsch, 136 : « Dessin du rhinocéros que l'on a apporté de l'Inde à Lisbonne en 1515, et dont le roi Emmanuel a fait présent à l'empereur Maximilien I[er]. Cet animal est vu de profil et tourné vers la droite, où on lit vers le haut : 1515. *Rhinocéros,* et le chiffre de Dürer. »

2. Au même musée encore, un chameau plus grand, d'une exécution digne de Dürer, mais d'une autre main; également à la plume.

de loin, subissent son influence ; tous s'imprègnent de sa manière et relèvent de lui ; d'autre part, il assimile tous les genres à son style, il les assouplit et les discipline. Son action s'exerce, irrésistible par l'abondance et la souplesse de ses créations, sur toutes les branches de l'art ; sculpteurs, graveurs, fondeurs, dessinateurs, orfèvres, costumiers, recourent à lui ; il est mêlé à toutes les mani-



SAINT GEORGES TERRASSANT LE DRAGON.

Musée de Brême.

festations du luxe et du décor ; il rayonne sur tous et tout converge vers lui. Cette dictature artistique, cette souveraineté intellectuelle apparaît dans les œuvres contemporaines qui laissent deviner le voisinage du maître, dans les nombreux modèles qu'il livre lui-même à tous les corps de métier. De là, cette inépuisable variété de spécimens destinés à diverses industries d'art. Telles sont les charmantes pendeloques du musée de Brême : saint Christophe portant l'enfant Jésus [1], encadré d'une banderole en forme d'arc,

1. Gravé par Hollar en 1642, ainsi que le saint Georges.

avec les mots *Sanctus Cristoferus,* et appuyée sur deux balustres; et, dans un cercle orné de feuilles, saint Georges à cheval terrassant le dragon. Les deux sujets sont munis d'un anneau qui en fait comprendre la destination. Au British Museum, pour boucles d'oreille, un reptile fantastique tenant une boule dans sa gueule, et un serpent enroulé, dont la queue se termine en forme de feuillage; tous deux à la plume, avec des tons d'aquarelle jouant l'or. Au musée de Brême, un coq sur une branche, et deux chevaux marins sur une autre branche; à la plume, avec des teintes d'aquarelle jaune donnant aussi le ton de l'or; sur la même feuille, une petite tête de cheval esquissée en quelques traits[1]. Citons encore un dessin à la plume, légèrement teinté d'aquarelle, pour un projet de suspension de 1513 : une sirène avec des ailes en forme de cornes de cerf, tenant un bras de lumière (collection Ambras[2]).

Aux orfèvres, Dürer fournit les modèles les plus variés de vidrecomes et de hanaps; ainsi la série dans le manuscrit du maître à la Bibliothèque de Dresde[3], avec cette mention de la main de l'auteur : *Demain j'en ferai davantage;* ou encore les profils de deux hanaps gothiques, aquarelle signée et datée 1514 (British Museum), décorés de petits personnages et de jets d'eau, projets de quelque fontaine de table, qui rappellent, sauf les dimensions, trois très grands dessins, faits dans l'atelier de Dürer, pour une fontaine en forme de ciboire, sorte de surtout dans le goût gothique, avec une multitude de petites figures de toute espèce (l'un à l'Albertine, le plus remarquable, l'autre au British Museum, le troi-

1. Les gravures citées par Heller (2461 à 2468) ont été exécutées d'après ces dessins.

2. Reproduit dans *Mitth der K. K. Centralcom*, VIII, p. 127. — Un autre projet pour petite suspension, l'Amour aux yeux bandés lançant une flèche (collection Ambras) n'est pas de Dürer.

3. Voy., à propos de ce manuscrit, *Pièces justificatives*, n° VII.

sième au cabinet des Estampes de Berlin); — un hanap plus simple en forme d'œuf d'autruche monté sur trois petites branches qui servent de pieds, un petit tronc d'arbre figure le bouton du couvercle; à la plume, lavée d'un ton d'aquarelle jaune clair



PROJETS DE HANAPS.

Manuscrit de la Bibliothèque de Dresde

imitant le vermeil, et daté 1526 (British Museum); — un grand ciboire dont le couvercle, ciselé de feuillages, est surmonté d'une cigogne, très finie, ainsi qu'une des feuilles du couvercle, tandis que le reste est légèrement indiqué au trait; dans le même style, un calice sans couvercle ni pied, d'une très belle plume (les deux au British Museum); — une double coupe à godrons, ornementée

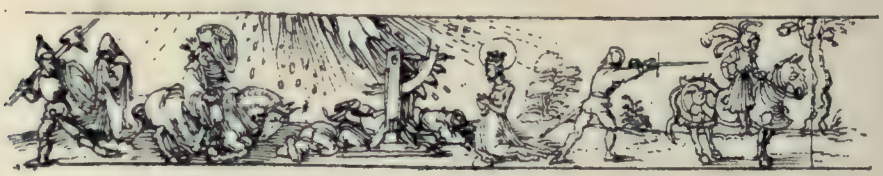
de feuilles gothiques (Albertine) ; — une petite vasque avec couvercle de style italien; une autre vasque de même forme et dans le même goût, avec différents spécimens de pieds, afin que l'orfèvre pût choisir[1] (les deux à la Bibliothèque de Dresde). Cette liberté de choix, laissée à l'auteur de la commande, est spécifiée



PORTEMENT DE CROIX; PROJET DE FRISE.

British Museum.

plus expressément encore dans un petit dessin du British Museum qui nous montre deux projets de manches à cuiller : un chevalier et sa femme agenouillés; à côté, la tête de celle-ci, coiffée d'un bonnet, et ces mots: *Tiens, fais la tête que tu veux.* Ces divers projets font partie d'une série de cinq manches à ornements



MARTYRE DE SAINTE CATHERINE; PROJET DE FRISE.

British Museum.

gothiques; sur les trois autres, sainte Anne tenant l'enfant, et devant eux, la Vierge à genoux; une sainte Barbe; saint Christophe portant le petit Jésus; très finement exécutés à la plume (British Museum); — six petits dessins à la plume, de forme cir-

1. Ces modèles, nous les retrouvons dans l'œuvre de Jamitzer qui, évidemment, a dû connaître les dessins de Dürer. (Voy. R. Bergau, *Wentzel Jamitzer's Entwürfe zu Prachtgefässen in Silber und Gold.*)



FEMME DE QUALITÉ

Musée de Brême.





PROJET DE COSTUME D'HOMME.

Albertine.

culaire, avec les signes du zodiaque et le songe de Jacob, destinés à l'ornementation d'un appareil d'astronomie, d'une horloge ou de quelque autre instrument de précision; dans ce genre aussi, quatre petites esquisses à la plume : une Mise au tombeau; un saint Sébastien; un groupe d'hommes marchant; des animaux debout. Enfin quatre frises à la plume, se rattachant également à ces travaux, nous présentent deux Portements de croix; une Adoration des rois (qui pourrait bien être une première pensée pour le n° 3 de l'appendice de Bartsch)[1] et le Martyre de sainte Catherine (tous ces dessins sont au British Museum). Nous rencontrons souvent, dans les petits maîtres et dans Holbein le jeune, de ces compositions qui sans doute ont été exécutées dans le même but.

Il n'est pas étonnant qu'à une époque où l'habillement, bien éloigné de l'uniformité et de la simplicité modernes, recherchait la variété et la magnificence, la richesse des couleurs et l'abondance des draperies, Dürer ait été amené à l'étude du costume. Déjà nous l'avons vu, vingt ans auparavant, séduit par le caractère décoratif de la mode contemporaine, peindre ces charmantes figures de femmes allant à l'église, à la promenade, ou dans la tenue plus simple du foyer domestique. Plus tard nous le retrouverons dessinant, pour les riches négociants d'Anvers, de brillants costumes de fête. Ici, il nous présente une grande dame à mi-corps, de profil à gauche, coiffée d'un bonnet placé sur le derrière de la tête et auquel s'ajuste une sorte de diadème; la robe est verdâtre, aux manches bouffantes, d'un ton jaune avec des ornements de couleur rouge, semée de dessins en forme d'aster, et retenue à la taille par une ceinture; un manteau qui fait corps avec la robe, bordé en haut de galons chargés de pierres fines, laisse pendre

1. Bartsch, *Appendice*, n° 3 : « Pièce en forme de frise, divisée en deux compartiments, dont celui à gauche offre la Nativité, l'autre à droite, les mages adorant l'enfant Jésus nouvellement né. »



PROJET DE COSTUME.

Albertine

une traîne doublée d'hermine; taillé en pointe, il découvre une partie du dos; en haut à gauche, 1514 (musée de Brême). Puis un jeune seigneur debout, nu-tête, aux longs cheveux blonds bouclés, dont le type et l'attitude font songer aux marquis de Molière; long et large manteau de cour, vert et rose rayé, avec bordures jaunes ou or sur les raies roses; aquarelle relevée de plume; au verso, le même personnage esquissé à la plume, regardant du côté opposé; la même figure, vue de dos avec le même manteau, d'une ampleur démesurée, formant une espèce de chape, les larges pans étant relevés jusqu'au milieu du dos et retenus par une agrafe; en bas à droite, 1515, à côté du monogramme; un autre jeune seigneur debout, de trois quarts à gauche, la tête tournée à droite, coiffée d'une sorte de tricorne mou, galamment vêtu d'un manteau noir de fourrure, bordé d'or; en haut, au milieu, 1517 et le monogramme. Ces trois dessins, à l'aquarelle relevée de plume, sont à l'Albertine.

Ajoutons un modèle de riche soulier, avec mesures et ornements divers, projet d'une commande faite à quelque cordonnier, comme l'indique cette curieuse note explicative du maître : *C'est ainsi que le soulier doit être découpé et l'ornement doit être imprimé sur le cuir mouillé. Je veux qu'une pareille paire de filets soit mise à plat sur la semelle; le cuir doit dépasser de cette hauteur derrière sur le talon.* A la plume (British Museum). Du même temps (1517) des projets à la plume de fragments d'armure, évidemment des pièces d'un seul et même équipement, pour quelque haut personnage, si l'on en juge par la richesse des détails : 1° une épaulière dessinée avec une verve incomparable : un dragon à la tête aplatie, un joueur de cornemuse, pareil à celui de la gravure (B. 91), et une sorte de cigogne remplissent des champs laissés par les branchages et les autres motifs d'ornements (Albertine); 2° un brassard (*gardepras*), sur lequel deux

cavaliers aux longues lances, armés de pied en cap, fondent l'un sur l'autre, avec une impétueuse furie (Albertine); 3° une visière dont le milieu est occupé par le buste d'un chevalier cuirassé,



EX LIBRIS.

Cabinet des Estampes de Berlin.

coiffé d'un casque fantastique, dans une guirlande laurée; à droite et à gauche, un monstre marin et un dragon (cabinet des Estampes de Berlin)[1]. Cette armure fut-elle exécutée? On ne sait, mais

1. Cat. Posonyi, n° 333.

on peut croire que Dürer, occupé alors de gravure à l'eau-forte, se réservait de graver lui-même sur le métal ses propres dessins. En outre, de la même plume et sur une seule feuille, deux pièces d'équipement de cheval; au-dessus de la première, *Auf dem Kropf* (partie retombant sur le poitrail du cheval), *1517* et le monogramme; les ornements offrent des animaux, renard, pélican, phénix, chat, dans des branchages de vigne; au centre, des instruments de musique; au-dessus de la seconde pièce, *dz ist dr ruck* (c'est le dos); on y voit un combat de centaures portant en croupe des femmes nues, dans des branchages de vigne (cabinet des Estampes de Berlin, provenant de la collection Robinson). Cet équipement et l'armure précédente semblent destinés à un seul et même cavalier, peut-être l'empereur Maximilien, à en croire la similitude qu'offrent ces ornements avec ceux du *Livre d'Heures*.

Un beau projet de décoration funéraire composé par Dürer fut exécuté par le célèbre fondeur Peter Vischer : un chevalier en grand équipement debout à côté de sa femme; à leurs pieds, un lion et un chien dormant, emblèmes de la force et de la fidélité; au-dessus, des branchages, au milieu desquels le monogramme et la date 1517, formant un cadre (cabinet des Estampes de Berlin). Ce projet servit pour le tombeau de Hermann, comte de Henneberg, et de sa femme Élisabeth, margravine de Brandebourg, dans l'église de Rœmhild. Les Offices de Florence possèdent un second dessin du même projet, utilisé, mais avec de légères modifications, par le même Peter Vischer, pour le monument funèbre de Frédéric II, comte de Hohenzollern et de sa femme Madeleine, margravine de Brandebourg, dans l'église de Hechingen[1]. Enfin au Christ-Church College d'Oxford, un troisième dessin pour ce même tombeau, avec les mêmes figures dans les mêmes attitudes.

1. Voy. Bergau, *Anzeiger für Kunde deutscher Vorzeit,* 1869, p. 354; 1871, p. 280.

C'est encore pour un fondeur que Dürer esquisse un candélabre gothique d'église, très finement tracé à la plume; au recto de la feuille, un porte-drapeau retouché après coup (musée de Brême).



EX LIBRIS POUR PIRKHEIMER.

British Museum.

Plusieurs des érudits les plus estimés de l'époque demandaient à Dürer des compositions pour des *ex libris,* et ces dessins, d'une imagination souvent capricieuse, nous introduisent, pour ainsi dire, par une petite porte, dans un coin de la vie du maître où nous le voyons l'ami des hommes les plus distingués de l'Allemagne savante. Ici, c'est un chaudron ailé, sur pieds d'oie, dont le couvercle est

surmonté d'un lion furieux [1] ; une banderole porte cette devise : *Fortes fortuna juvat;* signé et daté 1513 (cabinet des Estampes de Berlin); là, sur fond rose, une roue autour de laquelle s'enlacent quatre figures tenant chacune un instrument de travail manuel, une hache, un marteau, des pinces, une équerre; en haut, au centre de la roue, la Fortune couronnée et tenant un sceptre; une banderole porte une inscription incompréhensible [2]; dans les coins, des branches de vigne garnies de feuilles de style gothique; plume, lavée d'aquarelle; au dos de ce dessin, d'une main inconnue : « Albert Dürer a peint ceci dans le livre de Melchior Pfinzing » (cabinet des Estampes de Berlin). Encore, au cabinet des Estampes de la reine, à Dresde, une roue analogue attachée à une corde que tient une main (celle de la Providence), sortant des nuages; au-dessus du personnage posé sur la roue, un sablier et, plus haut, dans une banderole, cette devise : *als midt der Zeydt* [3] (tout avec le temps). Une marque de livre de 1520 (Bibliothèque impériale de Vienne), aux armoiries de Johann Tscherte, architecte impérial, qui prit une part active à la défense de Vienne contre les Turcs, en 1529 [4],

1. Voy. Thausing, p. 384.

2. Cette inscription est en caractères majuscules, séparés, çà et là, par des sortes d'astérisques : *Hilfdgtghe luc k berat.*

3. Déjà dans *la Nef des folz du monde,* de Brandt, on trouve une roue de la Fortune que fait tourner une main sortant des nuages.

4. M. Jean Wussin a le premier remarqué que les armoiries en question étaient les armes parlantes du savant architecte; elles montrent, en effet, dans l'écu un satyre tenant en laisse deux lévriers; or *tschert,* en bohémien, signifie diable ou satyre. M. Wussin signale encore un dessin des armoiries de Tscherte, daté 1536, collé sur la partie intérieure du livre de Leone Battista Alberti, *De re edificatoria,* Paris, 1512 (voy. *Archiv. f. Zeich. Künste,* X, 369). Un troisième dessin de ces armoiries est entré en 1838, avec toute la collection du major Fr. Kraushaar, dans la Bibliothèque de l'histoire de l'art de la maison de l'empereur, à Vienne; il porte la date 1519, apocryphe, bien qu'elle paraisse exacte (voy. *Johannes Tschertes Wappen,* par M. Albert Ilg, dans *Die graphischen Künste,* I, cahier III, p. 74). C'est à ce Tscherte que Pirkheimer adressa en 1530 la fameuse lettre (voy. *Pièces justificatives,* nº VI) conservée à la Bibliothèque municipale de Nuremberg, et dans laquelle il s'exprime si durement

ami de Pirkheimer et de Dürer qu'il aida dans ses études géométriques; peut-être est-ce encore pour le même Tscherte, et en vue d'un *ex libris,* que Dürer exécuta le remarquable dessin à la plume, un Sylvain agenouillé dans un cadre de branchages et présentant un écu, ayant appartenu à feu M. Gatteaux, et qui a été détruit avec une partie de son cabinet dans l'incendie pendant la Commune de 1871 [1]; un autre *ex libris,* très pâli, par l'humidité sans doute, pour Lazarus Spengler : un satyre assis, jouant de la flûte de Pan, tenant les armoiries de Spengler [2] posées sur une tête de mort; une jeune femme debout, le sein découvert, les cheveux flottants, présente un gobelet au satyre; de son autre main elle tient un peson à crochet; la composition est encadrée de branchages de vigne et d'arabesques analogues à celles du *Livre d'Heures de Maximilien;* dans la bordure supérieure du cadre, un hibou, un lapin et un cygne; sur parchemin, à l'encre violette; l'armoirie est coloriée à la gouache; en bas, la date 1515 (Albertine). Un enfant ailé debout tenant de la main gauche un écu dans lequel se trouve le bouleau [3] qui servait d'arme parlante à Pirkheimer; plume d'une légèreté charmante (Collection Mitchell); dans le goût des deux petits anges, tenant l'écu de Pirkheimer, dans la gravure sur bois, Heller, 1936. Pour Pirkheimer encore, une autre marque destinée à quelque *liber amorum :* dans un encadrement circulaire formé de quatre banderoles dont les bouts sont enroulés, un cœur, martelé par la Passion sur une enclume, est dévoré par les flammes; une femme, *Inmodia*

à l'égard d'Agnès Dürer, en même temps qu'il blâme les trop rapides progrès de la Réformation dont il avait été un zélé promoteur. — On a de Tscherte un billet invitant à déjeuner Dürer et Varenbüler, probablement en 1522, lors de la Diète de Nuremberg (voy. Thausing, *Dürer's Briefe,* etc.).

1. Reproduit dans la *Gazette des Beaux-Arts,* 1re période, t. VII, p. 25, et dans Émile Galichon, *Albert Dürer, sa vie et ses œuvres,* p. 81.

2. Voy. *Archiv.* X, 286, où ce dessin est reproduit.

3. *Birke* signifie *bouleau.*

(sans doute pour *Immodestia,* la passion violente), tient le cœur dans le brasier; en face d'elle, une autre, *Afflictio,* frappe sur le cœur avec un triple marteau; au pied de l'enclume, une femme couchée, la victime, *Tristitia ;* une dernière femme, *Consolatio* [1], debout devant l'enclume, lève une main en montrant le ciel vers lequel montent les flammes et les gouttes de sang du cœur; sur la face de l'enclume, le bouleau de Pirkheimer [2] (British Museum). Peut-être un troisième dessin était-il encore destiné au savant helléniste : deux petits génies volant dans les airs et tenant une hampe à laquelle est attachée, par une courroie, une pancarte couverte d'une inscription grecque où l'on remarque les noms de Suidas, d'Eudème le rhéteur, d'Helladias, d'Egidius, etc., *ex libris* pour un volume formé d'ouvrages de différents auteurs grecs [3]; gouache (British Museum).

1. Tous ces noms placés au-dessus des personnages sont de la main de Dürer.

2. Ce dessin a servi au maître I. B. pour le milieu d'une gravure exécutée en 1529, dont les quatre figures portent des noms un peu différents. Voici la description de Bartsch (VIII, p. 308, nº 30) : « *Pièce emblématique.* — L'Espérance debout près de l'Envie. Celle-là, à droite, bat avec un marteau triplé le cœur d'un homme vertueux que l'Envie tient sur une enclume posée sur la Tolérance, qui est couchée à terre. Ces quatre passions sont exprimées par des figures de femmes dans une forme de médaillon, ménagée dans une table qui est suspendue à une colonne au pied de laquelle sont assis deux génies qui tiennent des trompes, et dont celui à gauche est accompagné d'un chien. Aux quatre coins de la table est écrit : *Spes. Tribulatio. Invidia. Tolerantia.* Au milieu du bas se trouvent le chiffre I. B. et l'année 1529. Cette belle estampe a été exécutée sur une idée empruntée de Bilibald Pirkheimer, savant et amateur des arts (à cause du bouleau qui se trouve au milieu de l'enclume). Hauteur : 5 p., 5 lign. Largeur : 3 p., 1 lign. »

3. C'est sans doute encore pour un coin *d'ex libris,* que Dürer avait dessiné à la plume une arabesque de branchages de vigne entrelacés sur lesquels est assis un faune séparant deux chevaux marins (musée de Brême).— La première pensée de ses propres armoiries, gravées sur bois en 1523 (B. 160), ébauche au fusain assez effacée, est au British Museum.

X

TRAVAUX POUR L'EMPEREUR MAXIMILIEN. — LIVRES D'HEURES DE MUNICH ET DE BESANÇON. — EXCURSION EN ALLEMAGNE ET EN SUISSE. RAPPORTS AVEC HANS HOLBEIN LE JEUNE.

De 1510 à 1520, Dürer consacra une grande partie de son temps à des travaux pour l'empereur Maximilien qui faisait volontiers appel à l'élite des artistes nationaux et qui témoigna à notre maître une bienveillante sympathie. Dès son voyage à Venise, Dürer exprimait dans une lettre à Pirkheimer le désir de suivre Maximilien à Rome où ce prince paraissait attendu. En 1507, il esquisse le portrait de l'empereur[1]. En 1510, il dessine à la plume, sur une même feuille, le souverain allemand, à cheval, bardé de fer, dans trois attitudes différentes, de dos, de face et de profil, toujours revêtu de la même armure; le cheval dans ces trois positions conserve le même équipement; à côté du cheval, vu de face, la mention *En haut plus grand,* reliée par un trait à la genouillère, indiquant que cette feuille de dessin a été faite spécialement pour une étude d'armure[2]; dans la partie supérieure de la feuille, trois casques de formes diverses; celui du milieu

1. Voir p. 137-138.

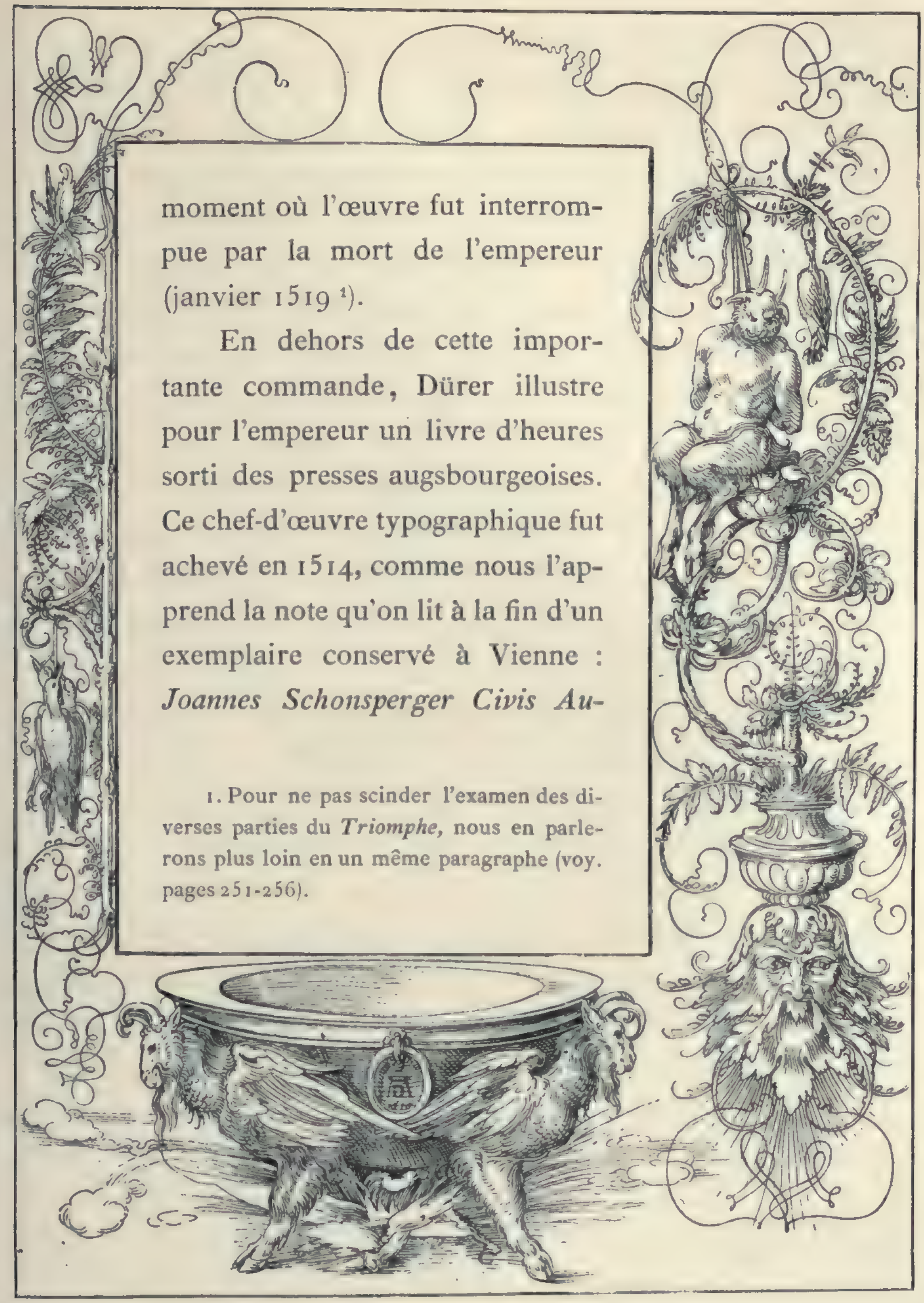
2. Au cabinet des Estampes de Berlin, trois études de selles avec étriers à la plume, lavées d'un ton d'aquarelle rose.

qui laisse voir une tête de profil, est surmonté de cette inscription de la main de Dürer : *Maximilien, 1510; tête de l'empereur;* au bas, une étude pour une jambe de cheval, avec une signature A. D. apocryphe (cabinet des Estampes de Berlin)[1]. Dans quel but Durer avait-il dessiné ce cavalier, en l'étudiant sous des aspects si différents? Nous l'ignorons, mais nous le retrouverons avec sa monture dans une gravure de Hans Burgkmair, de 1518 (B. 32), et dans l'*Arc triomphal de l'empereur Maximilien* (B. 138).

Malgré ces travaux relatifs à la personne impériale, on ne pourrait préciser la nature des relations de Dürer et de Maximilien avant l'année 1512; c'est alors seulement que les rapports de l'artiste et de l'empereur prennent un caractère de régularité attesté par toute une suite de commandes et par de nombreux documents[2]. Maximilien fit, en 1512, une visite de quelques jours à Nuremberg (du 4 au 15 février); il paraît y avoir conçu l'idée d'un ensemble de travaux, destinés à la glorification de son règne, connu sous le nom de *Triomphe,* et divisé en deux parties, l'*Arc de triomphe* et le *Cortège*. L'exécution de cette entreprise, qui occupa assez longtemps Maximilien et son entourage, fut confiée tant à notre maître qu'à Hans Burgkmair, depuis 1512 jusqu'au

1. Au verso, trois croquis de l'armure du cheval.

2. Lettre de Maximilien au Conseil de Nuremberg, Landau, 12 décembre 1512 (demande d'exemption de l'impôt communal en faveur de Dürer); privilège de l'empereur Maximilien en faveur de Dürer, Inspruck, 6 septembre 1515; lettre au Conseil de Nuremberg, Augsbourg, 8 septembre 1515 (payement de 200 florins à Dürer); ces trois documents ont été donnés par nous, comme pièces justificatives à la fin de notre *Étude sur le Triptyque* d'Albert Dürer. — Correspondance entre Maximilien et Pirkheimer en 1518. (Voy. Thausing, p. 397 et suiv. et du même auteur *Dürer's Triumpfwagen und sein Antheil am Triumpfzuge Kaiser Maximilians I,* dans *Mittheilung. der Centralcom.* XIII, p. 135; *Die Laurea zum Triumpfzuge Kaiser Maximilians I,* dans *Jahrbücher fur Kunstwiss.* II, 175. — *Die beiden Briefe Maximilians an Pirkheimer nach den Originalen neu mitgetheilt,* ed. Goldast, Norimb., 1610, p. 172.)



moment où l'œuvre fut interrompue par la mort de l'empereur (janvier 1519 [1]).

En dehors de cette importante commande, Dürer illustre pour l'empereur un livre d'heures sorti des presses augsbourgeoises. Ce chef-d'œuvre typographique fut achevé en 1514, comme nous l'apprend la note qu'on lit à la fin d'un exemplaire conservé à Vienne : *Joannes Schonsperger Civis Au-*

1. Pour ne pas scinder l'examen des diverses parties du *Triomphe*, nous en parlerons plus loin en un même paragraphe (voy. pages 251-256).

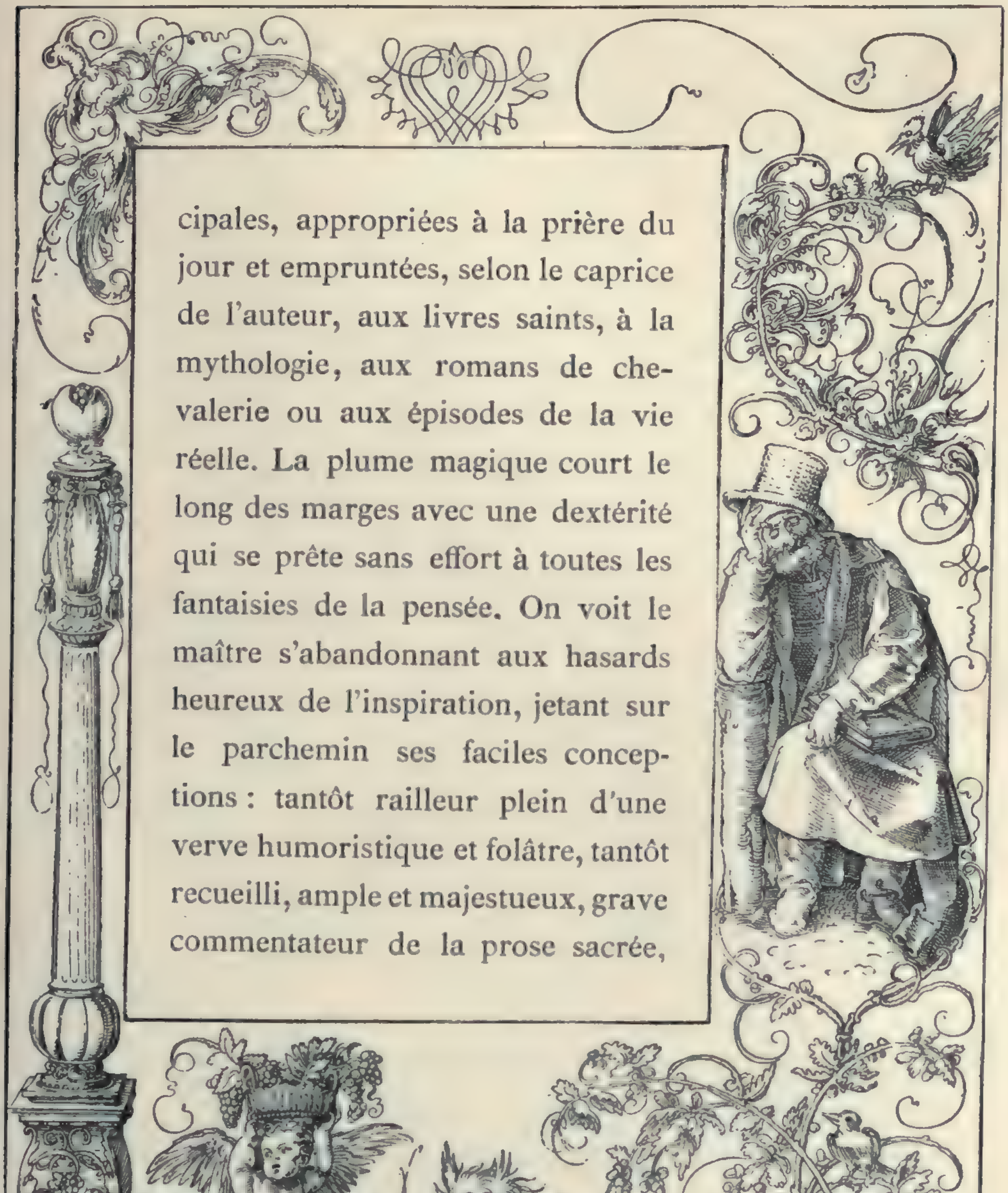
ENCADREMENT DE PAGE DU LIVRE D'HEURES DE MAXIMILIEN.

Bibliothèque de Munich.

gustanus imprimebat anno salutis MDXIIII, III *Kalendas januarii,* et on en envoya aussitôt un exemplaire à Dürer qui dut se mettre à l'œuvre très promptement. Quarante-cinq feuillets sont ornés des dessins de notre maître; ils portent le monogramme et la date 1515, apocryphes tous deux, mais qui cependant semblent en désigner l'époque exacte[1]; les huit derniers feuillets, quoique signés du dragon de Lucas Cranach, ne sont pas de lui, mais d'un élève inconnu de Dürer. Ces dessins à la plume, à l'encre verte, rouge ou violette, se répandent autour des marges du texte imprimé. Les sujets correspondant aux prières sont tirés des psaumes, de l'Évangile, des hymnes de l'Église ou des Vies des Saints. Nulle part le génie souple et varié de Dürer ne se dépense avec une plus incroyable profusion; rien de plus capricieux, de plus spirituel, de plus léger que les mille enroulements qui serpentent autour des versets sacrés; ici, des branchages de vigne, d'un sentiment gothique, s'enlacent en un fouillis de sarments, de grappes et de feuilles, qui se termine presque toujours par une sorte d'arabesque très ouvragée, formant cul-de-lampe au bas de la page et prenant les apparences d'un mascaron, prolongé parfois par de capricieux tortis; là, des animaux de toute espèce, souris, lapins, chiens, renards, ânes, chameaux, singes, aigles, pélicans, dans les postures les plus diverses et les plus étranges; ailleurs, des colonnes de style antique ou bien un pêle-mêle d'instruments de musique, de vases aux mille formes, de corbeilles remplies de fruits, de trépieds fantastiques, de masques encastrés dans des troncs d'arbres. Dans ces cadres d'une variété luxuriante sont disposées les figures prin-

1. Les dessins commencent au verso de la page 6 et se continuent jusqu'au verso de la page 56; trois sont de moindre importance; les quarante-deux autres couvrent les marges presque en entier; après huit feuillets laissés en blanc, les illustrations reparaissent page 57, et se continuent jusqu'au verso de la page 62, au nombre de huit, à l'encre rouge, avec la marque de Lucas Cranach au-dessus de la date 1515; le bas du feuillet 61 présente un paysage à l'encre verte.

cipales, appropriées à la prière du jour et empruntées, selon le caprice de l'auteur, aux livres saints, à la mythologie, aux romans de chevalerie ou aux épisodes de la vie réelle. La plume magique court le long des marges avec une dextérité qui se prête sans effort à toutes les fantaisies de la pensée. On voit le maître s'abandonnant aux hasards heureux de l'inspiration, jetant sur le parchemin ses faciles conceptions : tantôt railleur plein d'une verve humoristique et folâtre, tantôt recueilli, ample et majestueux, grave commentateur de la prose sacrée,



ENCADREMENT DE PAGE DU LIVRE D'HEURES DE MAXIMILIEN.

Bibliothèque de Munich.

offrant partout le merveilleux spectacle d'une facilité qui ne se lasse jamais et d'une imagination que n'épuisent point les motifs les plus divers.

Dürer suit le texte avec une entière indépendance, sans s'astreindre à un commentaire littéral, mêlant le sérieux au plaisant, le profane au sacré, la gravité religieuse à la bouffonnerie satirique. Ces libertés, assez étranges en un livre de prières, sont cependant dans le goût du temps; soit que la piété d'alors ne s'offensât pas de ces hardiesses, soit que l'esprit de libre censure, qui va triompher avec la Réforme, se fît déjà sentir dans les œuvres de la littérature et de l'art, ce mélange de dévotion croyante et de raillerie sceptique n'est rare ni au moyen âge ni à cette époque, et on le rencontre presque à chaque page du *Livre d'Heures de Maximilien.*

Dürer veut-il commenter le psaume *Contra potentes* (p. 26), il représente le démon, symbole de la fausse grandeur, chassé du paradis par l'archange saint Michel, tandis que le Christ, image de la grandeur véritable, plane au-dessus dans sa calme omnipotence; au bas de la page, la fragilité de la puissance terrestre est figurée par un empereur couronné, assis sur un char traîné par un bouc que guide un *putto* chevauchant sur un *dada*. Veut-il rappeler l'homme au sentiment de ses misères (*Propriæ suæ fragilitatis cum gratiarum actione in Deum cognitio,* p. 9), il nous montre un médecin malade examinant sa propre urine avec une inquiète attention. *Ne nos inducas in tentationem* (p. 34), dit l'oraison dominicale, et, à ce propos, l'irrévérencieux commentateur dessine un guerrier, debout sur des branchages, regardant de côté un oiseau chantant à plein gosier, et plus bas un renard jouant de la flûte et attirant par ses mélodies de crédules volailles. S'agit-il de célébrer la toute-puissance divine (*Cantate Domino canticum novum; psallite Domino in cythara et voce psalmi, in tubis ductilibus et voce*

tubæ corneæ, p. 49), Dürer rassemble un orchestre villageois, composé de naïfs virtuoses, l'un battant du tambour, les autres soufflant de toutes leurs forces dans de bruyants cornets.

Ailleurs, Dürer interprète les conseils que donne le psalmiste pour les circonstances difficiles de la vie : un séraphin lit patiemment des psaumes pendant qu'à ses pieds des hallebardiers se livrent une furieuse bataille (*Quando bellum adeundum est, duo psalmi dicendi,* p. 28) ; ou bien un chevalier dégaine contre la Mort, qui tient le sablier



ENCADREMENT DE PAGE DU LIVRE D'HEURES DE MAXIMILIEN.

Bibliothèque de Munich.

à la main (*Quicumque hanc orationem devote dixerit, eadem oratio in agone mortis suæ sibi in memoriam veniet et adjumentum et consolationem præstabit,* p. 12).

A côté de ces fantaisies libres et railleuses, le *Livre d'Heures* contient des figures de saints et de héros qui comptent parmi les plus nobles et les plus élevées qu'ait conçues notre maître. Tels sont saint Sébastien percé de flèches (p. 8); saint Jean écrivant l'Évangile (p. 17); la Trinité (p. 21); saint Maximilien, patron de l'empereur glorifié, tenant la crosse et l'épée, et portant la couronne impériale (p. 25); Hercule combattant les Harpies (p. 39); Marie en prière, couronnée par un ange, charmante de grâce et d'humilité (*Precibus et meritis beatissimæ virginis Mariæ,* p. 50); enfin, un séraphin aux larges ailes, agenouillé sur des nuages, dans l'extase d'une fervente prière (*Deus in adjutorium meum intende,* p. 54).

Le *Livre d'Heures* est une œuvre *sui generis,* un témoignage étonnant de la prodigieuse facilité de Dürer; il porte sa date en lui-même : la Renaissance italienne s'y marie avec le gothique allemand; l'art nouveau, tout brillant de fraîcheur et de jeunesse, avec l'art ancien qui dit son dernier mot avant de s'éteindre. Cette alliance un peu hybride ne gêne point le maître : les branchages gothiques encadrent naturellement et sans disparate les créations d'un style plus moderne, et cette harmonie dans le contraste donne à l'œuvre une saveur des plus piquantes. Quelque spontanée que soit cette manifestation unique du génie de Dürer, elle trahit certains souvenirs de compositions antérieures : ainsi on y revoit, non sans quelques changements nécessaires, les oiseaux du lac Stymphale de 1500; la figure de saint Georges (B. 53); les deux anges du *Samson* de 1510, enfonçant dans un socle une colonne qu'ils soutiennent de leurs petits bras; la *Trinité* de 1511; le *Char triomphal de Maximilien,* une femme endor-

mie sur une chaise, légère esquisse à la plume (cabinet des Estampes de Dresde); le *Chameau* du British Museum; et le suaire de sainte Véronique dont le dessin (Albertine)[1] est une étude pour la gravure, la *Face de Jésus-Christ* (B. 25).

On a quatre exemplaires du pieux livre imprimé par Hans



LE SUAIRE DE SAINTE VÉRONIQUE.

Albertine.

Schonsperger : le premier à la Bibliothèque royale de Munich, incomplet, illustré par Dürer et un de ses élèves (nous venons de le décrire); le second à la Bibliothèque impériale de Vienne, complet, sans illustrations, provenant de la collection Fugger, et portant sur la couverture E. F. MDLVII; le troisième au British Museum, sans illustrations[2]; le quatrième à la Bibliothèque de Besançon, incomplet, mais enrichi de nombreux dessins.

1. Voy. p. 172, note 2.
2. Voy. Thausing, p. 379.

Nous avons pu voir ce dernier exemplaire quand M. Auguste Castan, directeur de la Bibliothèque de Besançon, membre correspondant de l'Institut de France, l'a apporté à Paris, lors de la réunion du congrès des sociétés savantes, en avril 1878, où il lut à ce sujet, dans la section d'histoire, une note des plus intéressantes. Plus tard il nous a été permis, à Besançon même, d'étudier de plus près cette édition, jusqu'alors inconnue, du *Livre d'Heures*.

Ce volume[1], imprimé sur vélin comme celui de Munich illustré par Dürer, se compose de trente-cinq feuillets ou soixante-dix pages, au lieu de cent soixante-quatre feuillets que devait avoir l'exemplaire complet. Il commence au feuillet soixante-neuf, numéroté en chiffres romains à côté desquels un 1, en chiffres arabes, d'une écriture plus récente; ce mode de pagination double se poursuit jusqu'à la fin du livre. Tous les feuillets sont revêtus de signatures, dont cinq authentiques, et les autres, comme dans le volume de Munich, apocryphes, de deux mains inconnues. Au bas de la première page, une des belles de la série, se voit un char portant un Amour qui tient une pancarte avec les lettres A B C; le char est traîné et poussé par des hommes appartenant, à en juger par leurs costumes, à toutes les classes de la société; il faut voir là, sans doute, quelque allégorie relative à l'universalité de l'instruction; sur une des bannières que tient un des acteurs, les lettres H. B, de la même encre rouge que le dessin, initiales de

1. Il faisait, avec douze mille volumes, partie de la collection de Jean-Baptiste Boisot et fut légué, en 1694, aux bénédictins de Saint-Vincent de Besançon dont Boisot avait été abbé commendataire, à charge par eux de rendre cette bibliothèque accessible au public deux fois par semaine. Ce don constitua le premier fonds de la bibliothèque de la ville. Boisot, voyageur passionné, a pu, dans une de ses tournées, trouver ce précieux livre, qui est une des curiosités de cette bibliothèque, ou plutôt il le tenait du comte de Saint-Amour, petit-neveu de Granvelle, qui lui avait vendu la bibliothèque, les médailles et quelques tableaux du célèbre cardinal. Notons que Granvelle passa à Besançon les dernières années de sa vie.

Hans Burgkmair, et évidemment inscrites de sa main; a droite, en marge, Mucius Scævola se brûlant la main, etc.; composition bien ordonnée, d'une facture charmante, fine, vive et spirituelle; le verso, malgré les lettres H. B. visiblement d'une écriture postérieure, est d'Altorfer dont on reconnaît la main un peu lourde, ainsi que dans onze autres pages, parmi lesquelles une, le numéro LXXVI, porte son monogramme authentique au milieu d'un piédestal soutenant le Christ debout qui tient d'une main le globe, et de l'autre bénit. Outre ces deux signatures de Burgkmair et d'Altorfer, on rencontre encore, sur trois feuillets, le monogramme également authentique de Hans Baldung Grien; les sept autres illustrations du même artiste portent son monogramme apocryphe. Quant aux initiales M. A., qu'on trouve sur seize dessins, elles n'ont aucune raison d'être, ces dessins ayant été exécutés par Burgkmair, comme l'atteste la comparaison avec la première page. Les vingt-quatre pages suivantes sont signées des lettres H. D. apocryphes, qui pourraient cependant désigner le véritable auteur, Hans Dürer.

En effet, l'influence d'Albert Dürer se trahit dans ces vingt-quatre pages plus que dans les autres. L'homogénéité des compositions et l'abondance des enroulements qui forment, en reliant les divers sujets, un encadrement marginal, rappellent d'assez près l'édition de Munich. Malheureusement, quoique les formes et les proportions des figures méritent tous les éloges, quoique les mouvements soient bien saisis et rendus d'une main sûre, la plume manque de légèreté et la surcharge des traits et des hachures nuit à l'aspect général des dessins. Aussi ces feuillets le cèdent-ils aux pages moins tourmentées de Burgkmair et de Baldung Grien. Au feuillet 33, Altorfer a copié le rhinocéros de Dürer; au verso du 21, Burgkmair a reproduit le groupe des trois femmes sur un dauphin, soulevant une voile, du dessin de *Pupilla Augusta* con-

servé au château de Windsor; enfin, au verso du 19, Burgkmair a inscrit sur un trophée d'armes l'année MDXV, qui date tous les dessins du livre.

Comme le dit fort bien M. Castan, l'exemplaire de Besançon est un frère jumeau du volume de Munich, mais un frère très inférieur en élégance et en beauté. Malgré les morceaux vraiment supérieurs signés du monogramme de Hans Baldung Grien et les vives esquisses signées H. B., l'illustration du livre de Besançon le cède de beaucoup au chef-d'œuvre de Dürer, qui l'emporte triomphalement pour l'invention et l'exécution. Cet exemplaire n'en est pas moins très intéressant, et par la valeur même des dessins dont il est orné, et par les indications qu'il nous donne sur l'entourage immédiat du maître, sur ce groupe actif qui, travaillant sous ses yeux, s'inspirait directement de ses nouvelles créations, et dont il était la lumière et la vie [1].

L'esprit qui a dicté les capricieuses compositions du *Livre d'Heures* de Munich et le système d'enroulements et de tortis appliqué aux illustrations de ce volume, reparaissent dans quelques dessins de Dürer que l'on doit assigner au même temps. Ainsi au British Museum, une charmante esquisse à la plume : deux enfants assis à terre, soulevant des enroulements en forme de corne d'abondance surmontée de pampres légers ; à l'encre violette, comme bon nombre des pages du *Livre d'Heures*. De la même encre violet bleuté, tracé du bout de la plume et rehaussé d'un ton d'aquarelle rouge, un saint Laurent couché sur le gril avec les bourreaux attisant le brasier; à droite, l'empereur Valérien; derrière

1. Remarquons, à ce propos, un des larrons crucifiés de Dürer et le même modèle dessiné par quelque élève du maître; l'attitude des deux figures montre nettement qu'elles ont été exécutées au même moment, mais que les deux artistes se sont placés à des points de vue différents : le larron de Dürer se présente de trois quarts à droite; monogramme et la date 1517; celui de l'élève est plus de face; tous deux à la plume, dans la collection de M. Mitchell.

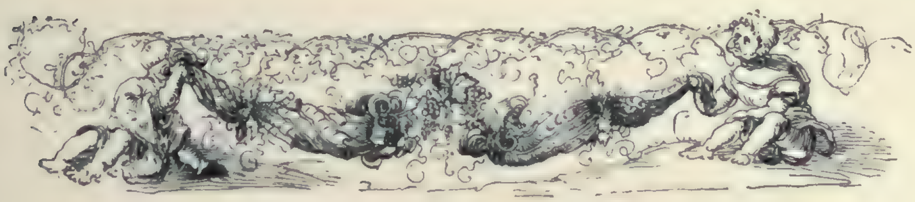


JUGEMENT DERNIER

Musée de Rennes.



lui, et à gauche, des groupes d'autres personnages; le tout sous un portique dont une colonne, à droite, porte à sa base le monogramme (des collections Mariette, Ottley et Robinson; au cabinet des Estampes de Berlin). Deux enfants du sexe féminin attachés l'un à l'autre, comme la fameuse Millie-Christine, vus de dos et de face; au bas, cette légende écrite par Dürer : *Item, lorsqu'on compta après la naissance du Christ l'an 1512, un enfant tel qu'on le voit dans le dessin ci-dessus, est né en Bavière*



ENFANTS SOULEVANT DEUX CORNES D'ABONDANCE.

British Museum.

sur la terre du seigneur de Werdenberg, dans un village nommé Ertingen, près de Ridtingen, le vingtième jour du mois des foins et elles (sic) *furent baptisées; on appela l'une Elsbet, l'autre Margerett.* Le tour est formé d'une arabesque à la plume; 1512 (collection Bodléienne d'Oxford)[1].

Les arabesques du *Livre d'Heures* reparaissent aussi dans une pancarte rectangulaire placée au bas d'une grande composition à la plume, des plus curieuses, conservée au musée de Rennes. Au haut de la pancarte, que tiennent des séraphins debout ou agenouillés en un groupe animé, ces mots de la main de Dürer : *Da schreibt hrein was ir wollt* (ici dedans écrivez ce que vous voulez), mots qui semblent indiquer que l'auteur laissait le choix de la

1. Remarquons que le maître, I. B. avec l'oiseau (Bartsch, t. XIII, p. 245), a gravé, en 1503, un sujet semblable; Brulliot (t. II, p. 405, n° 2860) décrit cette estampe « qui représente les monstres de deux enfants joints ensemble ».

légende au destinataire du dessin ; dans le bas *A. Durer,* d'une écriture moderne. Le dessin lui-même présente une sorte de Jugement dernier, conçu dans un esprit d'énigmatique bizarrerie. Dans le haut de la page, un fond d'église avec un large autel surmonté du crucifix entre la Vierge et saint Jean ; à gauche, deux anges dont l'un apporte une bande de papier déroulée à l'autre qui, revêtu d'habits sacerdotaux, encense l'autel ; en avant, un troisième ange écrivant sur un registre où il note sans doute les noms des élus ; au-dessous, tout le milieu est occupé par un pandémonium étrange où l'on remarque, devant une guérite fermée, endroit familier aux diables immondes, un démon accroupi, inscrivant des noms, très probablement ceux des damnés, tandis qu'un autre, debout, lui apporte une large bande de papier couverte en partie d'inscriptions ; à droite et à gauche du dessin, près des bords, un grand nombre de figures pressées, les juges, semble-t-il, auxquels les diables amènent les pécheurs, parmi lesquels une femme avec un baril dans une hotte portée par un monstre fantastique qui tient une canette et un jeu de trictrac, emblèmes de l'ivrognerie et de la dissipation ; d'un côté, la Vierge avec l'Enfant dans une auréole ; de l'autre, un ange avec le crucifix, planant sur un nuage, paraissent intercéder pour les justiciables. Beaucoup de verve dans ce désordre et une *furia* qui fait songer à quelque Breughel d'Enfer.

En 1515, Dürer abandonne quelque temps ces travaux pour l'empereur Maximilien et entreprend un voyage dont nous avons pu, grâce à un concours de circonstances heureuses, reconstituer les différentes étapes [1]. C'est surtout à la collection de Mme Vve Grahl, à Dresde, que nous devons les renseignements les plus exacts sur ce voyage, demeuré inconnu jusqu'alors. Au milieu d'une suite de

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts,* décembre 1880.



CHATEAU DE KALTENTHAL.

Cabinet des Estampes de Berlin.

dessins de Dürer, nous avons rencontré un feuillet, recto et verso, qui, ainsi qu'un autre feuillet déjà signalé par nous dans la *Gazette des Beaux-Arts* [1], faisait partie d'un carnet de forme oblongue, petit in-8°, avec pages de papier préparé à fond blanc, absolument semblable à celui que Dürer emporta, en 1520, dans les Pays-Bas ; on reconnaît à la marge extrême de ces feuillets les mêmes onglets de fine toile longs et étroits ; ces dessins, comme ceux du voyage néerlandais, sont tous à la pointe d'argent et dans cette même manière pleine de finesse et de précision ; les deux feuillets offrent onze vues prises par Dürer dans cette tournée à travers l'Allemagne du Sud, la Suisse et l'Alsace.

Parti de Nuremberg en 1515, Dürer entre en Souabe, arrive à Stuttgart et dessine sur une même page trois châteaux forts dont il précise la situation par cette note, placée à côté du plus important d'entre eux, *Kaltenntall by Stuchart 1515 ;* en haut, la même date 1515 (cabinet des Estampes de Berlin)[2]. Le château de Kaltenthal surtout, hardiment campé sur la saillie d'un roc, donne une vivante idée de ces burgs allemands du moyen âge, presque imprenables et fameux par de longs sièges. Située à une heure sud-est de Stuttgart, cette forteresse a son histoire ; on en parle dès 1125 ; en 1281 elle soutient victorieusement le siège des citoyens d'Essling ; ses seigneurs se faisaient alors appeler du fier nom de burgraves [3]. Quant aux deux autres vues, on ne peut

1. Année 1878, t. Ier, p. 252.

2. Il est évident que l'itinéraire indiqué par les dessins peut avoir été suivi au retour aussi bien qu'à l'aller.

3. Aujourd'hui le village de Kaltenthal (vallée froide), ainsi appelé à cause de la fraîcheur de sa température, au nord-est de Vaihingen, est divisé en trois parties, Oberweiler, Unterweiler et Schlossberg (hameau supérieur, hameau inférieur, montagne du château). C'est dans Schlossberg que s'élevait jadis le fort de Kaltenthal. Acheté des burgraves de Kaltenthal, en 1318, par le comte de Wurtemberg Eberhard Ier, dit l'Illustre (1265-1325), le château passa dans la famille Tachenhausen, fut acquis en 1709 par le duc Eberhard-Louis de Wurtemberg (1677-1733), puis cédé (1741) au

savoir si elles se rattachent au burg de Kaltenthal ou si elles présentent des constructions distinctes; l'une d'elles cependant semble être un fort détaché avec son petit corps de garde et son pont-levis ; çà et là quelques minuscules lansquenets indiquent le caractère militaire de l'endroit[1].

De Stuttgart, Dürer, se dirigeant vers le sud, s'arrête à Sulz et dans les environs. Quatre dessins, répartis en autant de compartiments sur une même page, attestent ce séjour : 1° le château d'Albweck à Sulz, croquis très rapide, quoique très net, avec son double mur d'enceinte et ses massives constructions ; la porte d'entrée est surmontée de doubles armoiries; en haut, tout près du bord du papier, les mots *Sulltz Albweck am Neckar ;* 2° sur un pan de roc, un château fort, avec sa tour carrée, relié à d'autres ouvrages de défense ; 3° un paysage avec un petit moulin à droite ; dans le fond, au milieu, une église de campagne, d'un aspect tout pittoresque ; *Unser liebe froun zinsbach* (Notre-Dame de Zinsbach) ; 4° sur un mamelon, un château fort, légèrement esquissé (collection de Mme veuve Grahl, à Dresde). Toutes ces inscriptions sont, bien entendu, de la main de Dürer.

Le temps n'a point respecté les monuments reproduits par le maître sur cette page curieuse, mais il n'est pas impossible de reconstituer, même avec précision, tout ce pays tel que Dürer l'a vu et dessiné. Consultons la *Description des chefs-lieux de bailliage de Wurtemberg,* publiée par le bureau topographique royal

conseiller d'État Frédéric de Pfeil, et revendu par lui (1746) aux frères Autenrieth, bouchers à Stuttgart, qui le gardèrent jusqu'en 1796. Un autre Autenrieth en devient alors propriétaire et démolit les murs, qui tombaient en ruine. Un dernier acquéreur (1831), le négociant Bœhm, fait disparaître les dernières traces du château et le roc même sur lequel il était bâti. (Voy. *Beschreibung des Oberamts Stuttgart,* publié par le bureau topographique royal, Stuttgart, 1851, p. 160-174.)

1. Ce feuillet, au cabinet des Estampes de Berlin, est reproduit dans la collection de dessins de maîtres anciens publiés, sous la direction du docteur Lippmann, par M. Frisch, à Berlin.

de Stuttgart ; nous allons y trouver une exacte explication de nos quatre dessins.

Sur le Neckar, dans le duché de Wurtemberg, en Souabe, s'élève la petite ville de Sulz, assez importante au moyen âge comme chef-lieu de bailliage et connue surtout par ses riches salines qui, en 1571, produisaient déjà plus de six mille quintaux de sel. A une demi-heure sud-ouest de cette ville on rencontre Geroldseck et, tout auprès, les ruines du château d'Albeck[1]. Ces débris dominent la petite vallée de Weiherbach qui s'étend de Sigmarswangen au delà d'Albeck et rejoint la vallée du Neckar. Le château était fièrement situé sur le dos d'une montagne, dont trois côtés étaient naturellement inaccessibles ; le quatrième fut protégé par un fossé large et profond ; l'avant-cour du château était flanquée de trois tours carrées, dans l'une desquelles s'ouvrait la première entrée menant à cette avant-cour et de là, par une seconde poterne, au château proprement dit, le donjon, formé de plusieurs corps de bâtiments, dont le principal était le *burg* entouré d'un mur indépendant. Au-dessus de l'entrée nord du château étaient appliquées les armoiries des seigneurs de Geroldseck et d'Urslingen, un Konrad de Geroldseck ayant épousé en 1361 Anne d'Urslingen. On retrouve tout cet ensemble de constructions et les armoiries mêmes dans le croquis de Dürer.

Le château était séparé, par un large fossé, de la forteresse dite de derrière, qui se divisait en deux parties isolées par un mur, la partie ouest s'adossant au large fossé dont nous avons parlé, le tout étant entouré d'un gros mur d'enceinte. On le reconnaît dans le second croquis de notre maître[2].

1. Tout ancien que doit être ce château, qui appartint au comte de Sulz avant de passer aux seigneurs de Geroldseck, le nom d'Albeck n'est mentionné dans l'histoire que vers 1420 (voy. Reinhard, *Histoire de Geroldseck)*.

2. Le château d'Albeck servit en tout temps de principale défense à la ville de Sulz et eut à subir de redoutables assauts. Les Français le détruisirent en partie dans

Quant à l'église Notre-Dame de Zinsbach, voici les renseignements que nous fournit la description du chef-lieu de bailliage Freudenstadt [1] : à quelques heures de marche au nord de Sulz se trouve Pfalzgrafenweiler [2], qui possédait une très vieille église paroissiale, vouée à saint Jacques, et dont le clocher abrite aujourd'hui encore une grande cloche fondue en 1513 par Pantleon Sydler d'Essling. A cette commune appartient le hameau nommé Zinsbach Mühl ou Zinsemühl [3] (moulin du ruisseau Zins). Non loin de ce moulin se trouvait jadis une petite église consacrée à Notre-Dame de Zinsbach, lieu de pèlerinage fort renommé. C'est le troisième croquis de Dürer. Tout près de là, au sud-ouest, s'élevait un burg dont il ne reste qu'une hauteur circulaire entourée d'un fossé [4]. C'est ce burg, tel qu'il était au XVIe siècle, que représente le quatrième croquis.

Le verso du dessin nous porte à dix kilomètres sud de Bâle, à Dornach, célèbre, surtout alors, par la grande bataille qui s'y était livrée, le 22 juillet 1499, entre six mille Suisses et quinze mille

la guerre du Palatinat, en 1688 (voy. Martens, p. 520). Après le grand incendie de Sulz en 1794, les citoyens de la ville rebâtirent leurs maisons avec les pierres du château. En 1807, le fort lui-même fut complètement rasé. Malgré ces destructions successives, les ruines d'Albeck sont les plus imposantes de tout le royaume de Wurtemberg; on voit encore les murs d'enceinte, avec l'entrée surmontée des doubles armoiries, et, à l'intérieur, une cheminée ainsi que des traces de peintures à fresque. (Voy. *Beschreibung des Oberamts Sulz, Stuttgart,* 1843, p. 120-123.)

1. Stuttgart, 1858.

2. Pfalzgrafenweiler (hameau des comtes palatins de Tubingen) compte aujourd'hui 1,446 habitants. L'église Saint-Jacques, souvent restaurée, fut entièrement rebâtie en 1772, sauf le clocher qui est encore celui des premiers temps.

3. Le moulin marche encore de nos jours.

4. En 1624, on voyait encore les murs de fondation de ce burg. Remarquons qu'à un quart d'heure sud-est de Pfalzgrafenweiler était situé un autre château plus important, appelé Vorbach, siège des comtes palatins de Tubingue et dont les ruines subsistent de nos jours. Mais ce château ne saurait être celui de notre dessin; il était muni d'une tour de cent pieds, et celle que nous montre Dürer est beaucoup moins élevée.

Impériaux, bataille qui assura l'indépendance helvétique. Un feuillet divisé en deux parties nous montre, dans le haut, sur la colline boisée, une imposante forteresse flanquée de tours rondes; à gauche, un mur plus bas, avec une large échancrure; le bas de la feuille, à droite, est occupé par le fort de Birseck ; en haut, à gauche, un large pan de mur ; au-dessous, une sorte de pavillon. Dürer a écrit au-dessus de ces deux dessins : *Dornach 1515* et *Birseck.*

Ces ouvrages fortifiés, légèrement esquissés par notre maître, se retrouvent tous dans une gravure sur bois publiée à Bâle, quelque temps après la bataille, chez Georg Erne[1]. La partie droite de cette très curieuse gravure est occupée par la forteresse même de Dornach, prise d'un point de vue un peu différent de celui de Dürer, mais entièrement conforme à notre dessin, sauf les toits en éteignoir que donne le bois et qu'on ne voit plus dans le dessin; au-dessus de l'échancrure que nous avons signalée, *Dorneck, 1499,* en caractères gothiques. En remontant vers la gauche de la gravure, nous rencontrons Birseck avec l'indication du nom gravé au-dessus du fort; enfin, tout à fait à gauche, sur un point plus élevé, un dernier fort moins important, dont le nom, Rychenstein, est consciencieusement noté dans la gravure ; ce dernier ouvrage est le pan de mur qui figure à gauche dans le dessin de Dürer.

1. Cette gravure est accompagnée de vingt-sept strophes célébrant la victoire des Suisses. Il n'en existe que deux épreuves, l'une au musée de Bâle, l'autre au musée germanique de Nuremberg. On y sent la main d'un artiste naïf et consciencieux, préoccupé du désir de reproduire avec fidélité les divers épisodes de la bataille; chariots, engins de guerre, armes, tout est noté avec un soin scrupuleux. Cette planche est reproduite dans le *Neujahrsblatt* (LVIII); Bâle, Mast, 1865; voy. aussi *Schriften des Vereins für Geschichte des Bodensees und seiner Umgebung* (livr. II et III, p. 128) ; *Ein alter Holzschnitt mit Volkslied über die Schlacht von Dornach 1499*, par Aufsess, avec une réduction du bois. A comparer avec la feuille III de l'estampe du maître P. P. W., où figure le château de Dornach; cette feuille porte la légende suivante : *Ceci représente la guerre entre le roi des Romains et les Suisses, ainsi que toute la contrée, villes, châteaux et villages, dans le pays suisse.* (Voy. p. 6, et Passavant, *Peintre-Graveur,* t. II, p. 159-161.)

Dornach et ses environs devaient offrir à Dürer un intérêt tout particulier; Pirkheimer, son plus cher ami, avait dans cette guerre, commandé le contingent de Nuremberg, un des mieux équipés de l'armée allemande. Après la bataille, il reçut du grand conseil de sa ville l'ordre de licencier les troupes, qui avaient vaillamment fait leur devoir; la paix, du reste, fut conclue aussitôt. Pirkheimer a laissé, sous le titre de *Bellum Helveticum,* un récit très émouvant, en même temps que très savant, de cette rude campagne. Dürer, connaissant la part que son ami avait prise à cette expédition, ne dut pas voir sans quelque émotion les divers points du champ de bataille.

Après Dornach et Birseck, Dürer parcourt les environs de Schelestadt, et notamment le district compris entre les deux petites villes de Ribeauvillé et de Barr, dans lequel on comptait quatorze châteaux forts composant la formidable ligne de défense des Vosges. Nous trouvons deux de ces châteaux dans la suite de dessins dont nous venons de révéler l'existence, Ortenberg et Ramstein; ils sont assis sur deux éminences rocailleuses d'une même montagne. Ortenberg, le plus élevé et le plus important des deux, présente une haute tour, à cinq pans d'inégale largeur, renfermée dans une vaste enceinte [1]; à la gauche du même dessin, sur un monticule beaucoup moins élevé, le château de Ramstein [2]; au bas, une rivière

1. Ortenberg, qui paraît remonter à l'an 1000, était autrefois le chef-lieu de vingt-deux villages et hameaux répandus dans la vallée. Voy. Caumont, *Bulletin monumental,* t. XXVII, p. 255; *Antiquités d'Alsace,* de Schweighaeuser et Golbéry, t. II, p. 19; Rothmüller, *Vues pittoresques des châteaux, monuments et sites remarquables de l'Alsace;* Kraus, *Kunst et Alterthum in Unter Elsass* (p. 240). Le château d'Ortenberg est reproduit dans plusieurs de ces ouvrages. Nous devons, sur ce sujet, d'utiles renseignements au docteur His Heusler, directeur du musée de Bâle.

2. Ramstein, faisant partie des défenses d'Ortenberg, fut construit en 1293, et appartenait depuis 1361 à la puissante famille de Strasbourg, Zorn de Bulach. Il fut détruit en 1420 par les bourgeois de Strasbourg, à la suite de dissensions entre la

serpentant dans toute la largeur de la feuille ; dans un fond lointain, une ligne vague marquant la chaîne des Vosges ; au-dessous des deux châteaux, de la main de Dürer, *Orten burg* et *Ram stein.* La partie supérieure du même feuillet est occupée par un dessin présentant un château, vu sous deux aspects différents ; entre les deux vues, cette légende apocryphè, *Ram burg 1514,* recouvrant l'indication primitive de Dürer [1]. Grâce au *Bulletin monumental* de Caumont [2], aux *Antiquités d'Alsace* de Golbéry [3] et aux *Notes sur quelques châteaux d'Alsace* de Ramé [4], qui donnent le même château pris du même point de vue que celui de Dürer, nous avons pu déterminer le nom de cette forteresse, dénaturé par l'inscription apocryphe. Il s'agit ici du château de Saint-Ulrich, près de Ribeauvillé, vu du côté de la chapelle, situé au sommet d'un roc élevé de quatre à cinq cents pieds environ et regardant l'est et le sud-est. On distingue nettement, sur le dessin de Dürer, au premier plan, une construction en forme de parallélogramme, présentant, sur le mur de face, sept fenêtres en plein cintre à double baie, et, sur le mur de côté regardant le nord, deux fenêtres de même style. Là était, selon les uns, la chapelle de Saint-Ulrich ; selon les autres, la grande salle du château ; derrière se dresse un donjon, qui est la partie la plus ancienne de l'ensemble. Ulrichsburg était le plus considérable des quatorze châteaux du district ; de cet endroit, on a une admirable vue sur

noblesse et la bourgeoisie de la ville. Ne pas le confondre avec deux autres Ramstein, l'un près de Bâle, l'autre près de Bærental, dans le département de la Moselle. (Voy. *Antiquités d'Alsace,* et Schœpflin, *l'Alsace illustrée,* t. IV, p. 455.)

1. Les vues de ces châteaux sont au verso du feuillet sur lequel est dessiné Kaltenthal.

2. T. XVII, p. 263.

3. T. Ier, p. 6.

4. *Bulletin monumental,* t. XXI, p. 188. Voy. aussi Woltmann, *Geschichte der deutschen Kunst im Elsass,* qui donne une vue du même château, sous une autre face.

la plaine d'Alsace, embrassant à la fois Strasbourg, Schelestadt et Colmar [1].

Cet ensemble de dessins montre bien ce que pouvaient être, au commencement du XVI[e] siècle, les vallées du Neckar et du Rhin, hérissées de châteaux forts, de burgs, de castels, partout où un accident de terrain avait favorisé l'érection de ces moyens de défense. Aujourd'hui encore, quoique la plupart de ces constructions aient été détruites par la guerre de Trente ans, on peut se représenter le théâtre de notre voyage, tel que Dürer le vit et le dessina sous ses principaux aspects.

Ces *notes,* prises sur nature, avaient pour notre maître un double intérêt : elles satisfaisaient ses goûts de paysagiste toujours attentif à conserver le souvenir des sites pittoresques, et elles constituaient peu à peu des matériaux pour un travail auquel il devait songer déjà, le *Traité de la fortification des villes, des châteaux et des burgs* [2]. Cette suite de châteaux et burgs fut sans doute fort utile à l'éducation de Dürer ingénieur; nous aurons d'ailleurs à signaler quelques-unes de ces études sur l'art des fortifications, telles que le *Bombardement d'Asperg,* de 1519, un fort détaché (Ambrosienne, Milan), et le *Siège d'une ville,* la grande gravure sur bois de 1527 (B. 137).

Reprenons les différentes étapes du voyage de Dürer. Kaltenthal, Birseck, Sulz, Albeck, Zinsbach, Dornach, Ulrichsburg, Ortenberg et Ramstein, tels sont les lieux de séjour ou de passage incon-

1. Peut-être faut-il rattacher à ce voyage un petit paysage en largeur, un lac bordé de montagnes, à la pointe d'argent sur papier préparé (collection de M[me] V[ve] Grahl, à Dresde).

2. Cet ouvrage, dédié à Ferdinand I[er], roi de Hongrie et de Bohême, petit-fils de l'empereur Maximilien I[er], se divise en six parties, traitant : les trois premières, de la construction des bastions; la quatrième, de la fortification d'un château; la cinquième, de la défense d'un défilé, et la sixième, de la protection d'une ville ouverte par des ouvrages fortifiés. (Voy. G. d'Imhof, *Alb. Durer in seiner Bedeutung für die moderne Befestigungskunst.*)

testablement établis par nos dessins mêmes et par les indications autographes qui les accompagnent. Mais il est évident que ces endroits, d'une importance secondaire, ne sont pas les seuls qu'ait visités notre voyageur, et qu'ils n'ont dû être visités par lui qu'incidemment. En effet, à côté de chacun de ces points se trouvaient et se trouvent encore quelques villes considérables, où Dürer a dû s'établir passagèrement pour explorer de là les environs et en rapporter les dessins qui nous occupent. La vue de Kaltenthal nous apprend, par l'inscription même de Dürer *(Kaltenntall by Stuchart)*, qu'il est allé à Stuttgart, capitale du duché de Wurtemberg, dont le troisième duc, Ulrich V, marié à une nièce de l'empereur Maximilien, venait d'être chassé de ses États par la révolte d'une partie de ses sujets. Le séjour à Sulz est de même attesté par les quatre paysages pris autour de cette ville.

Viennent ensuite les vues de Dornach et de Birseck. Il est peu probable que Dürer se soit rendu de Sulz à Dornach sans aucun arrêt; la distance entre ces deux points est assez considérable, et de plus, Dürer rencontrait sur sa route une ville qui dut le retenir quelque temps, Fribourg en Brisgau, alors résidence du margrave de Bade Christophe Ier (1453-1527). Il était appelé dans cette ville par le désir d'y voir Hans Baldung Grien de Strasbourg, son plus brillant disciple, avec lequel il entretint toujours d'étroites relations d'amitié. En 1520, partant pour les Pays-Bas, il emportait, en même temps qu'un choix de ses propres œuvres, des gravures de Baldung, qu'il vendit ou donna dans les Flandres. Quelques jours après la mort de Dürer, une boucle de ses cheveux fut envoyée à Baldung. On sait que celui-ci s'établit à Fribourg de 1511 environ à 1516, pour y exécuter le polyptyque qu'on admire au-dessus du maître autel de la cathédrale[1]. Il semble impossible

1. Voy. Woltmann, *Hans Baldung Grien, Geschichte der deutschen Kunst im Elsass*, p. 278-296.

que Dürer n'ait pas saisi cette occasion de revoir un ami et un disciple occupé, précisément alors, à terminer le travail qui est considéré comme son chef-d'œuvre, et qui est si fortement empreint de l'influence du grand maître nurembergeois.

En cette même année 1515, Baldung illustre de dix dessins à la plume l'exemplaire du *Livre d'Heures de Maximilien,* imprimé en 1514 par Hans Schonsperger d'Augsbourg et dont nous avons parlé plus haut. Ces dix illustrations et celles des collaborateurs de Baldung, tous élèves ou amis de Dürer, ont dû être exécutées sous la direction du maître, ou du moins sous l'inspiration des dessins que celui-ci avait semés dans le premier exemplaire. Or il est difficile d'admettre que Baldung, tout entier à son polyptyque, ait pu quitter Fribourg dans le courant de l'année 1515, et tout aussi improbable que le volume destiné à l'empereur ait fait le voyage de Fribourg. Ne peut-on pas supposer, d'après la similitude des dessins qui ornent les deux exemplaires de Munich et de Besançon, et d'après la concordance de date (1515) entre le voyage de Dürer et les illustrations des deux livres, que Dürer apporta lui-même à Baldung l'exemplaire dont ce dernier devait embellir quelques pages?

Un autre trait commun semble, à cette même date, réunir les deux noms de Dürer et de Hans Baldung, et confirmer la probabilité d'un rapprochement des deux artistes. C'est un dessin à la plume, de Dürer[1], représentant un homme et une femme nus, debout, dans une attitude bizarre, enlacés par les griffes d'un monstre hideux, sorte de dragon ailé figurant très probablement le diable[2]; au bas, un enfant faisant la culbute[3]; à droite, une

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, 1878, t. XVII, p. 248, où ce dessin est reproduit.

2. Ce monstre reparaît (p. 22 des lithographies de Strixner) dans le *Livre d'Heures de Maximilien,* où il fuit devant la toute-puissance divine.

3. Cet enfant faisant la culbute appartient à la famille de ceux qui se voient dans la *Sorcière* (B. 67) et dont l'un se trouve dans une attitude analogue.

tête de truie portant au cou une clochette (musée de Brême). Nous avons assigné la date 1515 à ce dessin, dont la facture est celle du *Livre d'Heures,* et qui offre un entrelacs tout à fait pareil à ceux du même livre. Or, dit Woltmann, « parmi les compositions fantastiques de Baldung, un dessin en clair-obscur du cabinet des Estampes de Carlsruhe [1] occupe une des premières places ; il est en même temps un des plus énigmatiques : une femme nue et un monstre dans une attitude bizarre et fort risquée ; la femme semble enlacer un fil autour du corps du monstre et du dieu ; un enfant nu monte sur le dos du dragon, un autre joue avec sa queue ». L'analogie entre ces deux compositions, également étranges, est manifeste. Le dessin de Baldung est signé de son monogramme et porte la date 1515. Une seule et même idée a inspiré ces deux pages, qui sont évidemment contemporaines, sinon de la même année.

L'excursion à Dornach ne laisse aucun doute sur un séjour à Bâle. Dornach n'est qu'un gros village à dix kilomètres de cette ville, qui dut être le quartier général de Dürer. Bien des raisons invitaient le grand artiste à y séjourner : il s'y était déjà arrêté chez l'orfèvre Georges Schongauer lors de sa tournée d'apprentissage (1490-1494) ; il y avait de vieux amis parmi lesquels l'imprimeur Hans Amerbach à qui, en 1507, il avait adressé un billet des plus affectueux [2]. Bâle était un rendez-vous de savants, théologiens, jurisconsultes, humanistes ; « le séjour le plus plaisant des Muses », dit Érasme dans une lettre enthousiaste de 1516. Son Université se faisait remarquer par l'indépendance de son enseignement et par ses tendances réformatrices ; la fameuse

1. C'est là que se trouve un carnet très volumineux de Baldung, vrai joyau de l'art allemand, rempli de portraits, de figures, de vues, de paysages de toute sorte, etc., à la pointe d'argent, presque tous avec date et monogramme.

2. Voy. Thausing, *Briefe,* etc., p. 23. Amerbach avait été correcteur à Nuremberg, chez Antoine Koburger, parrain de Dürer.

société présidée par Beatus Rhenanus y tenait tête au clergé et à la scolastique. L'art de la typographie s'était plus que partout ailleurs développé dans cette ville industrieuse et érudite, avec les Amerbach, les Froben et autres, qui, pour illustrer leurs nombreuses publications, avaient recours au talent des dessinateurs et des graveurs en bois. Cette dernière considération ne devait point être indifférente à Dürer, qui pouvait espérer à Bâle des commandes de la part des typographes et y trouvait en même temps, comme à Venise en 1506, comme plus tard dans les Pays-Bas, un marché favorable à la vente de ses produits d'art. En même temps il rencontrait dans la cité du Rhin un cercle d'humanistes *libéraux* qui convenaient à ses goûts de réformateur et qui entretenaient des relations régulières avec ses amis de Nuremberg et le groupe de Pirkheimer. Le Voltaire du XVI[e] siècle, Érasme, à l'apogée de sa gloire, était en 1515 à Bâle, où il venait, depuis deux ans déjà, surveiller l'impression de ses œuvres dans les ateliers de Hans Froben.



CROQUIS INSPIRÉ DE L'ÉLOGE DE LA FOLIE.
Collection Esterhazy, à Pesth.

Cette année même, Hans Holbein le jeune, nouveau venu dans la cité, enrichissait de ses illustrations marginales la récente édition de l'*Éloge de la folie*. Ici se place une question délicate et piquante : Dürer a-t-il vu Holbein le jeune et quels ont pu être les rapports entre ces deux artistes, dont l'un touchait à son zénith et dont l'autre, à peine âgé de dix-huit ans, allait se ranger parmi les maîtres? Tout d'abord, comprendrait-on que le grand peintre-graveur de l'Allemagne et le jeune Holbein, illustre par son père et déjà connu par lui-même, se soient trouvés dans la même ville sans se voir, sans se parler de leur art, sans se montrer leurs

œuvres respectives? Mais nous avons un témoignage plus précis et plus décisif de ces rapports. Sur une feuille conservée au musée de Pesth et faisant partie de la collection Esterhazy on trouve cinq dessins à la plume d'Albert Dürer : 1° un buste de fou, appuyant ses bras sur une banderole contournée, coiffé d'un bonnet à longues oreilles dressées, et terminées par des grelots, soufflant gravement dans une sorte de chalumeau; 2° un aigle debout sur un trophée de branchages, déployant ses larges ailes aux plumes héris-



CROQUIS INSPIRÉ DE L'ÉLOGE DE LA FOLIE.

Collection Esterhazy, à Pesth.

sées; 3° un satyre assis à terre, jouant de la flûte de Pan; 4° un fou coiffé du bonnet à grelots et vêtu d'une robe aux longues manches pendantes et ornées de glands, poussant dans une brouette un homme ventru, tête nue, enveloppé dans une houppelande, qui porte à sa bouche, comme pour le dévorer, un hochet en forme de petite folie; 5° un chasseur tout équipé sonnant du cor et tenant en laisse deux épagneuls précédés de deux lévriers à la poursuite d'un cerf[1]. Or trois de ces dessins (1°, 3° et 5°) sont tout à fait analogues à trois des croquis dessinés par Holbein sur les marges du livre d'Érasme et servant comme ceux-ci de commentaire au texte.

1. Ce chasseur avec ses chiens se trouve au milieu d'une multitude d'autres figures dans la fontaine, formant surtout de table, conservée à l'Albertine (voy. p. 204).

Les hommes les plus heureux, dit Érasme, *sont ceux qui rompent tout commerce avec la science pour se laisser guider par la nature.* Dürer nous montre, à ce propos, un fou en buste soufflant d'un air morose dans un chalumeau; Holbein nous présente un fou gai, habillé du même costume, vu également en buste, levant gaillardement le bras gauche, pressant de l'autre contre sa poitrine une bouteille qu'il vient de vider, si l'on en juge par sa joyeuse attitude. Même analogie entre le satyre de Dürer et celui d'Holbein;



CROQUIS INSPIRÉ DE L'ÉLOGE DE LA FOLIE.

Collection Esterhazy, à Pesth.

l'un est assis, étendant ses jambes aux pieds de boucs, et dirigeant attentivement son regard vers la gauche; l'autre, plus velu, debout et s'appuyant, une jambe levée, sur un bâton tordu. Tous deux jouent de la flûte de Pan; ils répondent à ce passage d'Érasme : *Polyphème bat la terre lourdement et les nymphes dansent la gymnopédie. Les satyres à moitié boucs jouent des atellanes.* Quant à la chasse de Dürer, elle est conçue tout à fait dans la même disposition que celle d'Holbein, mais non sans quelques différences de détail : au lieu d'un personnage unique habillé en chasseur, Holbein fait courir après les chiens deux fous dans le costume traditionnel, le dernier sonnant du cor, et sa chasse se

déroule dans un paysage sommairement indiqué avec fonds de montagnes, et à gauche un enclos d'arbres, dont un est ébranché, et qu'on ne trouve point chez Dürer. Les deux dessins commentent ce passage : *Il faut ranger dans cette catégorie* (celle des fous) *ceux qui mettent la chasse au-dessus de tout et qui ne connaissent pas de plus grande jouissance d'esprit que d'entendre l'horrible son du cor et les aboiements des chiens*. Le numéro 4, l'homme ventru poussé dans une brouette dont l'analogue ne se trouve pas au nombre des croquis d'Holbein, semble s'appliquer à cette sceptique boutade du livre : *C'est à l'aide de ces niaiseries que l'on mène cette énorme et puissante bête qui s'appelle le peuple.* L'homme étalant son embonpoint serait le peuple, le hochet qu'il mord si avidement figurerait *ces niaiseries* dont parle l'auteur. Reste l'aigle éployé (n° 2) dont on ne peut guère expliquer la présence sur notre feuille, à moins qu'on n'y voie quelque allusion indirecte à ces rois et princes qu'Érasme fustige assez légèrement [1] dans son spirituel pamphlet.

On ne peut mettre en doute l'inspiration commune qui dicta ces dessins. Ceux d'Holbein sont, on le sait, de l'année 1515 ; c'est en cette même année que M. Thausing a jugé devoir placer les croquis similaires de Dürer [2], et nous-même, tenant compte de la facture, nous n'avons pas hésité à nous ranger à cette opinion. Les croquis des deux maîtres sont donc absolument contemporains, se rapportent au même livre et ont dû être exécutés dans la même ville. Érasme a été le trait d'union entre Holbein et Dürer qui professa pour le grand écrivain une estime portée jusqu'à la vénération, comme en témoignent un curieux passage du Jour-

1. Nous renvoyons, pour les passages d'Érasme et les dessins d'Holbein, à la très jolie édition Jouaust (1876), p. 73, 92, 108, 120, 185.

2. M. Thausing (p. 389), qui n'a pas relevé l'analogie de ces dessins avec ceux d'Holbein, les regarde à tort comme des études pour l'illustration du *Livre d'heures de Maximilien*.

nal de voyage aux Pays-Bas [1], et les deux portraits qu'il fit d'après lui. Constatons la supériorité de la plume, si légère, si fine et si spirituelle de Dürer, sur celle de Holbein, plus pesante et plus grosse, malgré toute la verve des compositions. Toutefois l'influence du maître nurembergeois sur Holbein ne fut que passagère ; on ne l'entrevoit que dans l'*Apocalypse* (Passavant, n° 149), dans le *Christ portant la croix* [2], et dans les *Neuf petits génies et enfants* (Passavant, n° 103), bois qui est précisément de notre année 1515.



CROQUIS INSPIRÉ DE L'ÉLOGE DE LA FOLIE.

Collection Esterhazy, à Pesth.

Dürer visita-t-il quelque autre ville de la Suisse? Il nous paraît probable qu'il s'arrêta à Zurich. En effet, dans une lettre de 1523, adressée à maître Félix Frey, de Zurich, à propos d'une ronde de singes que celui-ci lui demandait [3], il le charge de ses compliments pour Zwingle, le réformateur, pour Hans Urich,

1. Voy. plus loin, p. 307.

2. Voy. Woltmann, *Holbein*. — Le *Christ portant la croix* est une gravure sur bois, pièce unique, longtemps perdue dans les anonymes du musée de Bâle, et restituée à Holbein par le savant directeur de ce musée, le docteur His Heusler. Le même musée possède une Glorification du Christ, homme de douleur, d'Ambroise Holbein, d'après le bois ornant le titre de la *Grande Passion* de Dürer.

3. La lettre et le dessin sont au musée de Bâle. Frey fut le premier prieur réformé de l'église Saint-Charles, à Zurich.

Hans Leu[1] et *les autres messieurs qui me sont favorables;* il lui envoie cinq petites estampes qu'ils devront se partager. Quand donc, si ce n'est dans ce voyage de 1515, Dürer a-t-il pu se faire un pareil groupe d'amis à Zurich?

Les dessins des châteaux de Saint-Ulrich, de Ramstein et d'Ortenberg établissent une tournée de Dürer dans le district de Schelestadt. Est-il possible que de là il ne se soit point rendu à Colmar et à Strasbourg, éloignés à peine de quelques heures, qu'il avait visités en 1490-1494 et dont la réputation artistique était considérable? Dans ces années, un des disciples de Dürer, Mathias Grunewald, le Corrège allemand, comme l'appelle Sandrart, exécutait son remarquable retable à Issenheim[2], petite ville située à une vingtaine de kilomètres de Colmar, où vivait encore le frère du grand Martin Schongauer, Paul, qui avait si affectueusement reçu notre maître en 1492[3]. A Strasbourg, Jean Wechtlin, le maître aux bourdons croisés, un de ceux qui subissaient l'influence de Dürer, venait d'être reçu bourgeois de la cité (1514). Il se peut enfin que Dürer soit allé à Wissembourg; il y connaissait une famille Schilling, dont les armoiries[4], trèfle jaune sur champ rose, se trouvent sur un dessin à la plume de 1509 représentant la *Chute des Anges,* en forme de *tondo* (British Museum) où l'on voit Dieu le père, au centre, dans les nuages portés par un chœur de chérubins, la main droite levée, le globe dans la main gauche appuyée au genou ; les longues draperies d'un ample manteau sont portées par des séraphins qui occupent la partie cintrée de chaque côté du

1. Peintre-graveur zurichois, tué aux côtés de Zwingle, à la bataille de Cappel (1531). On a de lui, au musée de Bâle, des dessins qui trahissent une imitation très voulue de Dürer.

2. Ce retable est aujourd'hui au musée de Colmar. (Voy. *Musée de Colmar,* par Charles Goutzwiller; Woltmann, *Geschichte der deutschen Kunst im Elsass,* p. 247.)

3. Paul Schongauer mourut à Colmar en 1516.

4. Ces armoiries sont indiquées dans l'*Armorial* de Siebmacher, planche 63.

dessin; à droite au-dessous, tenant un bonnet dans ses mains, le donateur agenouillé, à qui un séraphin semble expliquer la scène céleste; au-dessous encore, les armoiries du donateur; le bas et le milieu sont remplis par des anges qui se précipitent sur les monstres qu'ils chassent ou qu'ils tuent. Le tout est dessiné de la plus fine et légère plume de Dürer; composition [1] claire et très mouvementée. Un des membres de cette famille [2], Jost Schilling, sans doute le donateur du dessin, construisit, en 1507, la chapelle et l'autel de Saint-Stanislas, dans l'église paroissiale de Saint-Jean, à Wissembourg [3]. Sur un mur de cette chapelle était peint un *Jugement dernier,* dont on voyait, dit-on [4], il y a quelques années, des traces aujourd'hui disparues [5]. Quelle connexion peut-on supposer entre cette peinture murale et le dessin du British Museum? La date de ce dessin (1509) suit de près celle (1507) de la fondation de la chapelle Saint-Stanislas; d'autre part, il est à noter que les armoiries dessinées par Dürer sont précisément celles du fondateur de cette chapelle.

Nous nous arrêtons avant d'avoir entièrement exploré le

1. Au même musée, une copie de ce dessin, datée 1513, et un autre *Jugement dernier :* le Christ sur un globe; de chaque côté un séraphin soufflant dans une trompette; au-dessous, au milieu de nuages, un homme et une femme (les deux donateurs) agenouillés; en bas, le groupe des élus et celui des damnés. Le tout dans un encadrement qui montre, d'une part, les bienheureux s'élançant vers le ciel, de l'autre, les démons culbutés; puis deux hippogriffes, l'un précipitant un damné dans l'enfer, l'autre tournant une broche qui transperce un second damné; en haut, un vase d'où partent des rinceaux; à la plume.

2. Une partie de cette famille s'était fixée en Pologne, une autre en Alsace.

3. Voy. B. Hertzog, *Elsaesser Chronik,* p. 210. Strasbourg, 1593.

4. Voy. Kraus, *Kunst und Alterthum in Unter-Elsass,* page 622.

5. Une lettre que nous écrivit, il y a deux ans, M. Bastien, pasteur de Saint-Jean, constate que, lors des restaurations faites, vingt ans auparavant, aux murs qui séparent la nef du chœur, on mit à nu des restes d'une peinture murale que quelques personnes compétentes crurent être un *Jugement dernier* du XVe ou du commencement du XVIe siècle. La restauration de ces restes ayant été jugée impossible, le tout fut recouvert d'un badigeon.

vaste champ des hypothèses. Certes nous aurions pu, sans trop de difficulté ni d'invraisemblance, mener notre voyageur en beaucoup d'autres lieux; mais nous savons avec quelle rapidité on se laisse entraîner sur la pente aussi séduisante que glissante des conjectures, et nous nous sommes borné aux seules déductions que nous fournissaient les dessins mêmes. Il nous suffit quant à présent d'avoir fait connaître un voyage qui avait jusqu'ici échappé aux biographes de notre maître, et d'avoir montré, pièces en main, les deux grands noms de Dürer et de Holbein réunis, sinon dans une collaboration avérée, du moins dans une commune pensée.

XI

LE TRIOMPHE. — VOYAGE A AUGSBOURG. — PORTRAITS. TRAVAUX POUR LE CARDINAL MATHÆUS LANG.

Rentré à Nuremberg, au commencement de 1516, Dürer reprend ses travaux ordinaires, parmi lesquels les commandes de l'empereur Maximilien tinrent une place importante. Déjà, avant le voyage en Suisse et en Alsace, Dürer, de 1512 à 1515, avait dessiné les quatre-vingt-douze bois qui composent l'*Arc de Triomphe* (B. 138), daté 1515[1]. Il ne nous reste aucune étude pour ce gigantesque ensemble. En revanche, l'Albertine conserve le curieux dessin à la plume du *Char triomphal* (B. 139) qui devait, comme l'établit M. Thausing, occuper le centre du *Cortège triomphal* (B. 81). Les détails de cette pompe impériale furent minutieusement réglés en 1512 par Marx Treytz Saurwein, secrétaire de Maximilien, qui donne les instructions suivantes concernant le *Char :* « Puis viendra le char triomphal de l'empereur ; il devra être fait de la façon la plus exquise. Sur le char même sera majestueusement assis l'empereur, vêtu du costume impérial ; auprès de

1. L'historiographe Johannes Stabius, attaché pendant seize ans à la personne de Maximilien, dirigea le travail et accompagna les bois d'un texte explicatif en allemand.

l'empereur se trouveront aussi dans le char, suivant l'ordre qu'exige l'étiquette, sa première femme, le roi Philippe et la femme de celui-ci, Madame Marguerite et les enfants du roi Philippe. Le duc Charles portera sur la tête une couronne. Le char, comme il convient à un char de triomphe impérial, sera traîné par des chevaux [1]. »

Le dessin de l'Albertine prouve que Dürer prit grand soin de se conformer à ces instructions; il portait une date qui malheureusement a été grattée, mais qu'on peut, d'après les lettres échangées entre l'empereur et ses courtisans, placer entre la fin de 1513 et 1515.

Dans ce dessin, Maximilien et sa famille sont portés sur un carrosse à baldaquin d'une grande magnificence, traîné par quatre chevaux, paré d'ornements de toute sorte parmi lesquels figurent des aigles et des dragons ailés. Les augustes personnages sont assis sur quatre banquettes : sur la première, la plus élevée, couverte par le dais, le César, vêtu du manteau impérial et coiffé de la couronne, tient d'une main le sceptre et de l'autre un rameau de laurier ; ses pieds reposent, à côté du globe, sur un coussin que porte un lion accroupi ; près de lui, mais à une distance respectueuse, Marie de Bourgogne, sa première femme ; sur la seconde banquette, Philippe le Beau, Jeanne la Folle et Madame Marguerite ; en avant, les archiducs Charles et Ferdinand, enfin au-dessus des roues de devant, les quatre sœurs des deux princes. Les chevaux, richement caparaçonnés et lancés au galop, portent chacun un cavalier.

Cette esquisse, très légèrement enlevée, nous révèle la première pensée du *Char triomphal* qui, avant d'arriver à sa forme définitive, subit toute une série de transformations. Signalons d'abord les

1. Voy. Thausing, p. 395.

changements accomplis dans une sorte de grande miniature[1] du *Cortège,* sans date, de la même dimension que les gravures sur bois : la famille impériale est traînée par six chevaux, au lieu de quatre, et rangée dans un ordre un peu différent de la disposition primitive, sur un char beaucoup plus magnifiquement orné. On connaît de cette œuvre deux exemplaires à la Bibliothèque impériale de Vienne, dont un complet et bien conservé, l'autre (provenant de l'abbaye de Saint-Florian, dans la haute Autriche) endommagé et incomplet.

Puis, en 1518, intervient Pirkheimer. Une correspondance se noue entre lui et l'empereur qui, le 5 février 1518, écrit au savant humaniste de lui envoyer le dessin colorié du char qu'il a imaginé en son honneur. Pirkheimer s'excuse de quelque retard apporté à l'envoi : « Ce retard, dit-il, a eu pour motif le grand nombre de Vertus, figures qui ont pris beaucoup de temps avant d'être mises à leur place. Et si Albert Dürer, serviteur de Votre Majesté impériale, n'avait pas déployé tant d'ardeur et travaillé lui-même à la chose, l'entreprise m'eût encore été plus difficile et eût traîné davantage en longueur. J'avertis donc Votre Majesté afin qu'elle connaisse le motif du retard et le zèle d'Albert Dürer. » Toutefois, dès le 29 mars, l'empereur, alors à Inspruck, accuse réception de l'envoi : « Nous avons reçu le char triomphal accompagné de l'explication que tu as préparée pour nous plaire et pour compléter dignement notre triomphe, et que tu nous as fait remettre par le porteur de cette lettre [2]. »

1. Voici ce qu'en dit Bartsch : « Ce triomphe fut d'abord exécuté en miniature du plus précieux travail sur 109 feuilles de parchemin de la grandeur extraordinaire de 34 pouces de longueur sur 30 pouces de hauteur. Ainsi composé, cet ouvrage, par son étendue et la richesse de son exécution, mérite d'être placé dans le nombre des plus curieux qui aient été produits dans ce genre (*le Peintre-Graveur,* t. VII, p. 330). »

2. Voy. Thausing, p. 400.

Ce dessin en couleur, composé de quatre feuilles réunies, de la dimension de la gravure, daté 1518, se trouve aujourd'hui à l'Albertine. Les cavaliers primitifs sont remplacés par des figures allégoriques, Vertus de tout genre, tenant par la bride les fringants coursiers, tels qu'on les voit dans le bois. Le docte Pirkheimer a abusé de l'allégorie : la Raison conduit le char attelé de douze chevaux dont chacun est guidé à la main par une Vertu ; des deux côtés, la Persévérance, la Sûreté, la Foi, la Gravité portent des couronnes. A ces froides inventions s'ajoute un amas de charades et de rébus des plus enfantins ; les roues, les brides et le reste ont un sens prétentieusement allégorique, qui est expliqué par autant de légendes.

Enfin, dans l'édition définitive, c'est-à-dire dans la gravure, toute la famille impériale disparaît et le souverain occupe seul le char. C'est ainsi que Maximilien est présenté dans une petite esquisse à la plume de notre maître, faisant partie du manuscrit de la Bibliothèque de Dresde ; le carrosse et l'empereur sont très sommairement indiqués ; quelques traits de plume figurent un des chevaux ; sur la même feuille, le dessin de l'arrière-partie du char et différents croquis.

En dehors de ces études, Dürer prit-il quelque part à l'exécution de l'ensemble du *Cortège triomphal ?* Jusqu'aux recherches décisives d'Adam Bartsch, on admettait que le tout était l'œuvre de Dürer. Bartsch crut que cet immense travail était dû exclusivement à Hans Burgkmair. De nos jours, M. Thausing estime que, sur les cent trente-cinq bois qui composent l'ensemble de l'ouvrage gravé, vingt-quatre doivent être attribués à Dürer. Nous n'avons pas à discuter ici cette opinion, les gravures sur bois restant en dehors de notre étude. Il nous suffira de mentionner huit dessins de Dürer, l'un exposé à la Grosvenor Gallery en 1877-78, six autres à l'Albertine, le huitième chez M. Holford à Londres, nous pré-



ÉTUDE DE PORTE TROPHÉE.

Collection de M. Holford, à Londres.

sentant chacun un cavalier en riche costume; ces cavaliers, analogues à ceux du *Triomphe* de Burgkmair, ont leurs montures somptueusement harnachées; ils portent des couronnes ou des trophées au bout de longues hampes; quatre trophées sont surmontés des inscriptions suivantes : *Dy franzosisch troffea, dy ungrisch troffea, dy pemisch troffea, dy welsch troffea* [1] (trophées français, hongrois, bohémiens et italiens). Les chevaux sont d'une magnifique allure; celui du trophée bohémien rappelle, comme la monture du Chevalier accompagné du Diable et de la Mort, le coursier du Colleone que Dürer avait admiré à Venise. Les cavaliers, fièrement campés sur leurs chevaux, ont bien l'attitude qui convient dans un cortège impérial.

On ne sait si cette série de dessins, évidemment destinée à la marche triomphale, y aurait figuré dans le cas où l'œuvre eût été achevée. Remarquons qu'elle porte la date 1518, et qu'elle put être exécutée pendant le séjour que Dürer fit à Augsbourg, au moment où Maximilien s'y trouvait et où Burgkmair poursuivait l'exécution du travail commandé par ce prince. Il est probable que ces huit *trophées* ne furent point des études pour un travail personnel, mais des projets, faits à côté de Burgkmair et peut-être pour lui. Burgkmair se servit même du *Maximilien à cheval* de 1510 dont nous avons parlé plus haut, et le reproduisit tel que nous le voyons dans sa gravure (B. 32). Notons que ce bois, en contre-partie du dessin de Dürer, porte la date significative de 1518.

Cette même année, l'empereur Maximilien tenait dans la vieille cité d'Augsbourg une diète célèbre à laquelle Nuremberg envoya deux des membres les plus autorisés de son Conseil. Dürer se rendit à Augsbourg, soit comme adjoint aux deux conseillers,

1. La Collection Ambras conserve des copies fort belles de ces quatre trophées.

soit de son propre mouvement afin de voir l'empereur et de se concerter avec Burgkmair. On a sur ce voyage quelques détails intéressants dans une lettre adressée par Caritas Pirkheimer, sœur de Wilibald, aux deux conseillers et à notre maître. Caritas, supérieure du couvent de Sainte-Claire à Nuremberg, invite plaisamment Dürer à étudier certains monuments d'Augsbourg, en vue d'améliorations architecturales réclamées par la savante et spirituelle abbesse pour son propre couvent : « M. Albert Dürer, qui est un maître ès dessin et un génie, ferait bien d'examiner de près les monuments imposants (d'Augsbourg), afin que, quand nous rebâtirons, à un moment donné, notre chœur, il puisse nous aider de ses conseils pour faire de larges fenêtres à coulisse, de façon que nos yeux ne perdent pas complètement la vue [1]. »

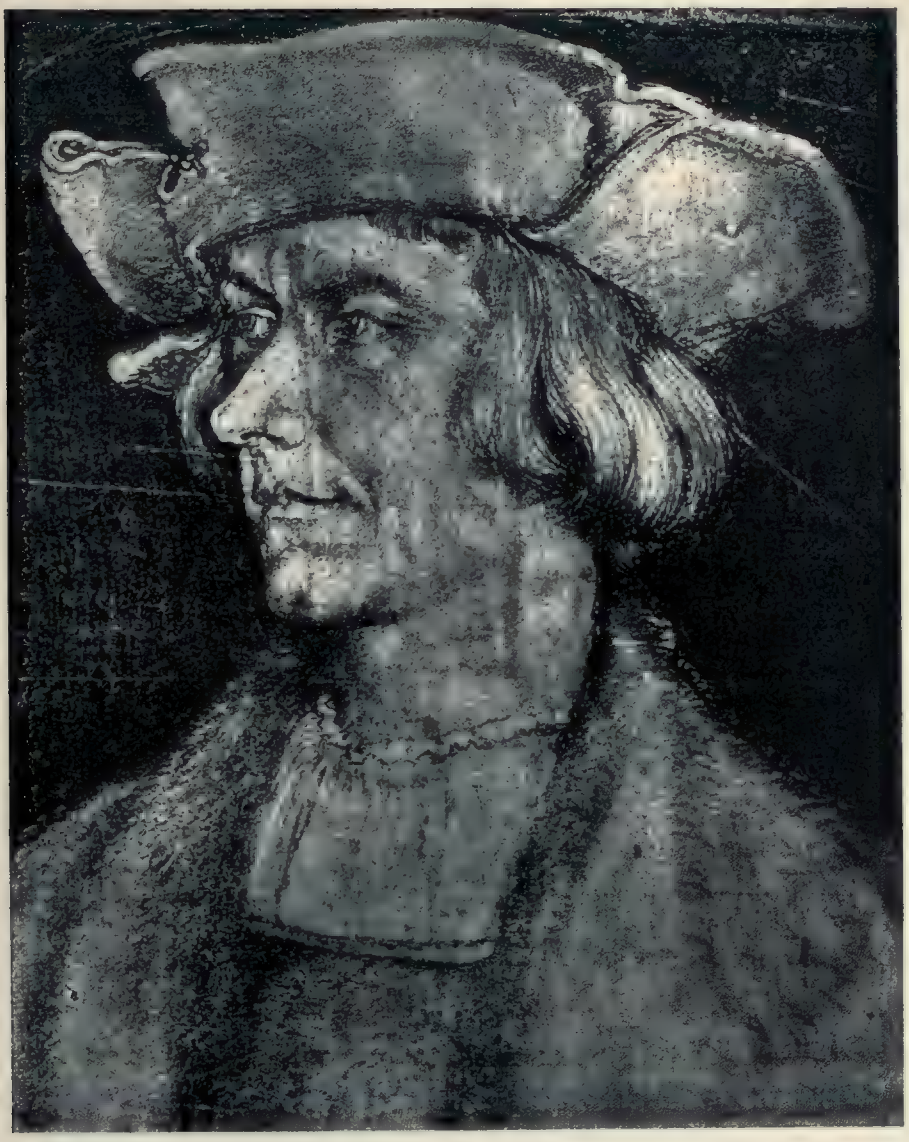
Outre cette lettre, nous avons un important témoignage du séjour de Dürer à Augsbourg, dans un dessin au fusain du portrait en buste de l'empereur (Albertine) ; en haut, à droite, cette mention de la main du maître : *Ceci est l'empereur Maximilien, moi, Albrecht Dürer, je l'ai pourtraict à Augsbourg, dans le haut Palatinat, dans sa petite chambre, alors qu'on compta l'an 1518, le lundi après la Saint-Jean-Baptiste.* Le buste de l'empereur se présente tourné à gauche, presque de profil ; il est coiffé d'un chapeau rond, de forme basse ; les cheveux, sommairement dessinés, tombent en boucles négligées ; les yeux dont la paupière voile un peu le regard, le nez fortement arqué, la bouche très largement entr'ouverte et pleine de fermeté impérieuse ; tout, malgré la rapidité du travail, est d'une facture enlevée avec une sûreté et une vigueur étonnantes ; les robustes épaules sont couvertes d'un vêtement à riche dessin esquissé à grands traits, sur lequel tombe le

1. Voy. Thausing, *Dürer's Briefe*, etc., p. 267.

collier de la Toison d'or. Cette figure, des plus énergiques et des plus vivantes, porte le cachet de la grandeur impériale qui a conscience d'elle-même, non sans quelque dédain pour les puissances inférieures ; elle a servi pour les deux gravures sur bois (B. 153, 154), et pour le portrait peint, conservé au musée du Belvédère de Vienne.

C'est encore, selon toute vraisemblance, à Augsbourg, que Dürer vit les modèles de plusieurs portraits dont le grand air et les riches costumes accusent des seigneurs de la suite de Maximilien : un très beau buste d'homme imberbe, d'environ cinquante ans, aux cheveux bouclés, bonnet et manteau à revers fourrés ; à la pierre d'Italie, daté MDXVIII (collection du duc de Devonshire, à Chatsworth) ; — un buste d'homme grand comme nature, vu de trois quarts à gauche ; cheveux retenus par un filet, barbe soigneusement dessinée, cou découvert, riche pourpoint ; en haut : *Albertus Durer pictor noricus Germanicus faciebat MDXVIII ;* pierre d'Italie et rehauts blancs (collection Bodléienne, à Oxford) ; — un beau profil d'homme, plus petit que nature, coiffé d'une toque en soie, vêtu d'un pourpoint élégant ; au fusain sur fond noir, monogramme et 1518 (collection du comte de Warwick) ; — une tête de vieillard à longue barbe, vue de face, très terminée ; à la plume avec rehauts blancs sur papier préparé de ton brun ; monogramme et 1518 (British Museum) ; — un buste d'homme, la figure rasée, de trois quarts à gauche, coiffé d'un feutre à bords relevés d'où s'échappe une chevelure qui couvre les oreilles, vêtu d'un manteau à larges revers de fourrure, sur un pourpoint dégageant une chemise à collerette plissée ; traits distingués et nettement accentués, yeux perçants et attentifs, nez droit et fin, bouche mince ; physionomie pleine d'une gravité aristocratique ; à la pierre d'Italie sur fond noir (British Museum) ; — enfin un portrait de Jacob Fugger, le

riche banquier d'Augsbourg, presque grand comme nature, qui a passé de la collection de M. Suermondt chez M. Thausing; c'est



PORTRAIT D'UN HOMME DE QUALITÉ.

British Museum.

d'après ce dessin que semblent avoir été faits deux portraits de ce même Fugger, l'un au musée de Berlin, attribué à Kulmbach;

l'autre à Munich, attribué à Dürer, mais en réalité aussi de Kulmbach [1].

A cette diète, parmi les princes laïques et ecclésiastiques qui entouraient Maximilien, Dürer rencontra le cardinal Albrecht, archevêque de Mayence, primat de Germanie. Il fit de ce haut personnage deux portraits qui servirent pour deux gravures désignées, d'après leur format, sous les noms de *Petit cardinal* et *Grand cardinal*. Nous n'avons pas encore à parler du second, qui est daté 1523. Le premier est sans date ; il est très rapidement esquissé au fusain, d'après nature (Albertine). Une étude postérieure, dont la gravure [2] est une fidèle reproduction, porte deux dates : l'une en haut, en chiffres arabes, *1519*, accompagnée de ces mots : *évêque de Mayence ;* l'autre en bas, en caractères romains, *MDXVIII ;* ce dessin en sens inverse de la gravure n'a guère plus de valeur d'art que celle d'un calque habilement fait (musée de Brême) [3].

Est-ce encore à Augsbourg dans le cortège impérial que Dürer

1. Voy. Thausing, 144.

2. Bartsch, 102 : « *Albert de Mayence, vu de face.* — Albert, électeur de Mayence, à mi-corps, vu presque de face et dirigé vers la droite. Ses armoiries, surmontées d'un chapeau de cardinal, sont à gauche, au haut de l'estampe, et le chiffre de Dürer est au milieu de ce même côté, près du bord de la planche. Au haut de la droite est cette inscription : ALBERTVS MI. DI. SA. SANC. ROMANAE. ECCLAE TI. SAN. CHRYSOGONI PBR. CARDINA. MAGVN. AC. MAGDE. ARCHI. EPS. ELECTOR. IMPE. PRIMAS. ADMINI. HALBER MARCHI. BRANDEBVRGENSIS. Dans une marge, au bas, est écrit : SIC. OCVLOS. SIC. ILLE. GENAS. SIC. ORA. FEREBAT. ANNO. ETATIS SVE. XXIX. MDIX. Pièce très rare. »

3. Ce petit cardinal est l'œuvre dont il est question dans une intéressante lettre de Dürer à Georges Spalatin, du commencement de l'an 1520 : « J'envoie en même temps à mon gracieux seigneur trois épreuves d'une gravure que j'ai faite d'après mon gracieux seigneur de Mayence, sur son désir. J'ai envoyé à Sa Grâce princière électorale le cuivre avec deux cents épreuves et lui en ai fait hommage ; en échange, Sa Grâce m'a témoigné une grande générosité, car elle m'a fait présent de 200 florins en or et de vingt aunes de damas pour un vêtement. Ce que j'ai accepté avec d'autant plus de joie et de reconnaissance qu'en ce temps-là j'en avais besoin. » (Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, t. XIV, *Une nouvelle biographie d'Albert Dürer*, par M. E. Müntz.)

vit un autre grand de l'Église dont il nous a laissé le portrait? C'est un buste vu de trois quarts à gauche, coiffé d'une barrette



PORTRAIT DU CARDINAL MATHÆUS LANG.

Albertine.

épiscopale et couvert d'un ample vêtement à col droit; des mèches de cheveux fournies sortent des deux côtés de la calotte; visage imberbe, aux traits assez accentués, respirant une intelligence méditative et une bonté un peu sévère; à droite, le monogramme;

à la plume (Albertine). On ignorait quel était le personnage représenté par ce portrait. Il y a un an environ, à Francfort, en examinant une curieuse série de médailles allemandes du XVIe siècle, nous avons reconnu sur plusieurs d'entre elles les traits de la figure anonyme[1]; elles représentent, comme l'indique la légende, le cardinal archevêque de Salzbourg, Mathæus Lang de Wellenberg, personnage important dans les dernières années du XVe siècle et les premières du XVIe. Secrétaire intime des empereurs Frédéric III et Maximilien Ier, il entretint des rapports assez fréquents avec Dürer, qui avait exécuté pour les tables astronomiques et géographiques de Johannes Stabius, dédiées au cardinal Lang, trois planches intitulées *Hemisphærium australe, Imagines cœli septentrionalis, Imagines cœli meridionalis* (Bartsch, 150-152). La troisième planche, datée 1515, porte la dédicace *reverendiss. domino et illustriss. principi domino Matheo,* etc. A la même époque, Dürer dessine à la plume, sur deux feuilles de parchemin, un Christ pliant sous le poids de la croix, et un homme, les mains jointes, fléchissant le genou ; les deux pages, se faisant pendant, sont accompagnées de versets latins dans l'esprit de l'*Imitation,* et le second est orné des armoiries du cardinal Lang. Des branchages qui encadrent ces dessins en établissent la date approximative par leur analogie avec les enroulements du *Livre d'Heures de Maximilien*[2]. Au musée de Weimar, un ravissant dessin à la plume,

1. Ces médailles ont été reproduites dans le recueil numismatique de C.-G. Heræus, *Bildnisse der regierenden Fürsten und berühmter Mænner von 14ten bis zur 18ten Jahrh.*, planche 4.

2. Sur le premier dessin (reproduit dans *the History of the life of Albrecht Dürer* par Mrs Charles Heaton, 1re édition, p. 234), en haut dans une pancarte : *In libertatem vocati estis tantum ne libertatem detis in occasionem carnis ;* au bas, dans un cartouche formant piédestal : *Qui non tollit crucem suam et sequitur me non est me dignus.* Sur le second dessin, dans un cartouche : *Nam si ambulavero in medio umbre mortis non timebo mala quoniā tu mecū es;* du côté opposé aux armoiries, dans une pancarte, *Domine, da quod jubes et in re quod vis.* — Tous deux au British Museum.

sur parchemin, comme les précédents, et comme eux entouré d'un encadrement de branchages au haut duquel on voit, au milieu, un héron debout : un jeune seigneur aux longs cheveux bouclés, agenouillé devant un prie-Dieu placé à droite, vêtu d'une robe fourrée d'hermine, tenant un bonnet fourré; sur la tablette du prie-Dieu, un livre ouvert; en arrière, un mur assez bas avec une ouverture donnant vue sur un vaste paysage [1]. Il est probable que nous avons un projet pour ce dessin dans le petit croquis à la plume des Offices représentant, dans un léger encadrement, un jeune seigneur vêtu d'une longue robe fourrée, agenouillé sur un prie-Dieu. Ce croquis, ainsi que le dessin, est d'une facture analogue à celle des illustrations du *Livre d'Heures de Maximilien;* tous deux doivent être placés dans les environs de 1515. On retrouve encore les armoiries du cardinal Mathæus Lang dans une composition de Dürer qui pourrait avoir été destinée à un frontispice de livre : six Amours joufflus tiennent les armoiries, et deux autres, placés en dehors de ce groupe, sur des chapiteaux de colonne, jouent de la musique; à la plume, sur papier à fond brun rouge avec rehauts blancs (British Museum). Enfin, dans une lettre non datée à Wolf Stromer, attaché pendant un certain temps au service de Mathæus Lang, Dürer s'exprime ainsi : « Mon très gracieux seigneur de Salzbourg m'a envoyé une lettre par son peintre-verrier. Je ferais volontiers tout ce qui peut être utile à celui-ci, car il doit acheter ici du verre et des matériaux. Voilà qu'il m'annonce qu'il a été

1. Date 1525 et monogramme apocryphes; plus tard, une main étrangère a ajouté un écusson et deux lignes d'écriture :

Et in umbra alarum tuarum sperabo.
Unter dem Schatten deiner Flügel habe ich Zuflucht.

Cette inscription a une étroite parenté avec celle des dessins de Lang, et il est évident que ces trois morceaux, non seulement sont contemporains, mais encore ont été exécutés sous la même inspiration, sinon pour le même personnage.

dévalisé près de Freistædtlein[1] et qu'on lui a pris vingt florins. Il m'a demandé de l'adresser à vous, car son très gracieux seigneur lui a recommandé, s'il avait besoin de quelque chose, de vous le faire savoir. Donc je l'envoie avec mon valet à Votre Sagesse. Je me recommande à vous. De Votre Sagesse (le serviteur), A. Dürer[2]. » Rien de plus naturel que Dürer ait été appelé à faire le portrait d'un homme avec lequel il était en relations aussi suivies.

Le *Livre d'Heures, le Triomphe* et tant de travaux officiels ou destinés à des particuliers auraient dû assurer à Dürer une situation pécuniaire absolument indépendante. L'empereur Maximilien avait constitué en faveur du maître une rente viagère assez considérable pour le temps, mais les promesses impériales ne furent pas très fidèlement tenues, et après la mort de Maximilien, Dürer va en réclamer l'exécution auprès de Charles-Quint qui se trouvait alors dans les Flandres. Ce fut une des causes principales du voyage dans les Pays-Bas où un si brillant accueil attendait le grand citoyen de Nuremberg.

1. Petite ville au sud de Nuremberg.

2. L'original de ce billet se trouve dans la collection de M. Cornill, à Francfort. Voy. Thausing, *Dürer's Briefe,* etc., p. 11 et 45.

XII

VOYAGE AUX PAYS-BAS.

Les mêmes raisons qui avaient déterminé en 1505 le voyage d'Albert Dürer à Venise décidèrent notre maître à partir en 1520 pour une excursion dans les Flandres. Au double point de vue de l'art et du commerce des œuvres d'art, les Pays-Bas lui offraient le même attrait que l'Italie du Nord. En 1520, comme en 1505, une terrible épidémie désolait Nuremberg. Aussi Dürer crut-il prudent de quitter sa ville natale et d'emmener Agnès sa femme et Suzanne sa vieille servante. On sait qu'en outre il se proposait de demander à Charles-Quint, qui traversait alors ces contrées pour aller recevoir à Aix-la-Chapelle la couronne impériale, le payement de la rente viagère à lui accordée par l'empereur Maximilien.

Dürer emportait tout un assortiment de ses plus belles gravures sur bois et sur cuivre, auxquelles il avait joint les meilleures œuvres de quelques-uns de ses disciples, soit pour les vendre, soit pour les distribuer à ses futurs hôtes.

Ce voyage raconté par Dürer lui-même [1] présente un intérêt

1. Voy. *Pièces justificatives*, n° VII.

tout particulier pour l'étude de ses dessins. La seule année passée en Flandre (juillet 1520 à juillet 1521) nous fournit autant de matériaux que plusieurs des années les plus fécondes de notre maître. On peut partager ces dessins en deux séries : les uns, au fusain ou à l'encre de Chine, de format in-4° sur fond blanc ou sur papier préparé d'un ton gris violacé, sont, pour la plupart, autant de portraits demandés à Dürer par des admirateurs de son génie; les autres, à la pointe d'argent, de moindre dimension, petit in-8°, sur papier préparé, d'un ton légèrement jauni, à forme oblongue[1], faisaient partie d'un carnet de voyage que Dürer rapporta à Nuremberg, et dont les précieux feuillets ont été, après sa mort, dispersés un peu partout. On n'en connaît guère aujourd'hui qu'une quinzaine environ. Les œuvres de ces deux séries doivent être comptées parmi les morceaux les plus remarquables de notre maître.

Dürer quitte Nuremberg le jeudi après la Saint-Kilian (12 juillet), pour se rendre à Anvers où il croyait avec raison trouver, en même temps qu'une hospitalité chaleureuse, des acheteurs pour ses œuvres, des sujets d'étude nouveaux et variés, et la société de maîtres renommés. La réputation de la cité flamande était solidement établie, tant par l'illustration des artistes qui l'habitaient que par la richesse de ses monuments et l'abondance des chefs-d'œuvre qui les décoraient. Anvers était à l'apogée de sa prospérité commerciale ; on y faisait, disait-on, plus de négoce en une semaine qu'à Venise en une année, et les armateurs et les marchands employaient volontiers une partie de leurs faciles bénéfices à la satisfaction de leurs goûts artistiques. « A Anvers, écrit Dürer, on n'épargne point les frais pour les choses d'art, car l'argent ne manque pas. »

1. Quelques-uns de ces feuillets portent un numéro de pagination; ainsi la vue des environs de Delft est marquée du chiffre 46, et le dessin des bateaux de pêche du chiffre 48. Le nombre des feuillets de ce carnet était, on le voit, assez considérable.

Les principales étapes de Nuremberg à Anvers furent : Bamberg, où Dürer offre à l'évêque Georges III une peinture de Marie, la *Vie de la Vierge*, une *Apocalypse* et des gravures sur cuivre « valant un florin », et reçoit en échange un utile laisser-passer de douane et quelques lettres de recommandation ; Francfort, où Jacob Heller, pour qui il avait fait le célèbre tableau d'autel, lui présente le vin d'honneur ; Mayence, où il est comblé d'hommages et de présents ; Cologne, où il est bien accueilli par son cousin Niklas Dürer, orfèvre, et par Jérôme Fugger, de la famille des riches banquiers d'Augsbourg. Enfin, le 2 août, il entre à Anvers et son aubergiste Jobst Plankfelt le mène aussitôt chez le bourgmestre dont la maison grande et bien distribuée excite l'admiration de Dürer qui déclare n'avoir jamais vu la pareille dans les pays allemands. Le lendemain, les peintres de la ville l'invitent à dîner, avec sa femme et sa servante, dans la salle de la guilde, et Dürer se montre ému et quelque peu fier des honneurs qui lui sont rendus par tous les convives : « Ils avaient une vaisselle toute d'argent et beaucoup d'autres choses précieuses. Le dîner était exquis. Toutes leurs femmes étaient présentes et lorsqu'on me mena à table, l'assemblée se tint debout des deux côtés comme si on conduisait un grand seigneur. Il y avait parmi eux des personnages de très haute qualité qui se courbaient devant moi de la plus gracieuse manière et disaient qu'ils voulaient autant que possible faire tout ce qu'ils savaient m'être agréable. Et quand je fus assis, arriva le messager du conseil des messieurs d'Anvers (le syndic de la ville), avec deux valets, et il me fit présent, au nom de messieurs les conseillers, de quatre pots de vin, me disant qu'ils voulaient m'honorer par là et me témoigner leur bienveillance. Je leur transmis mes humbles remerciements et leur offris mes humbles services. » Après le festin on le reconduisit aux flambeaux.

Dans la foule qui se pressait autour de lui, Dürer rencontre

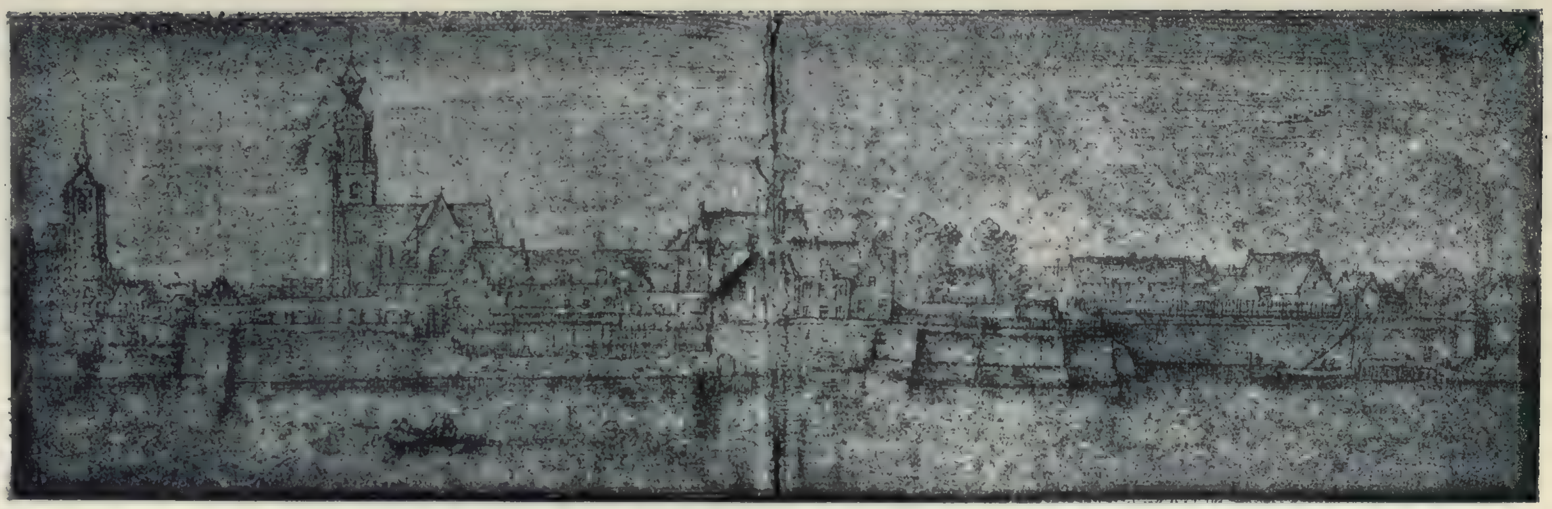
plusieurs hommes dont les noms ont passé à la postérité : Quentin Metsys, Joachim Patenier, Nicolas Kratzer[1] et Érasme[2] qui lui offre un manteau espagnol et trois portraits d'hommes. Il est regrettable que l'auteur ne donne aucun détail sur ces rencontres.

Pendant son séjour (du 2 au 26 août) dans la métropole flamande, ce qui l'étonne le plus, ce sont les travaux exécutés par les peintres de la ville pour l'entrée triomphale de Charles-Quint et la grande procession de Notre-Dame d'Anvers. A cette dernière solennité, il ne se lasse pas d'admirer le défilé de toutes les corporations de la ville, des cavaliers et des fantassins; les chars sur lesquels étaient représentées des scènes religieuses : la Salutation angélique, les Trois rois mages, la Fuite en Égypte, etc. La procession ne mit pas moins de deux heures pour défiler devant la maison où était logé Dürer : « Il y avait tant de choses, que je ne pourrais les décrire dans tout un livre; aussi le plus simple est-il de n'en rien faire. »

Nous avons, comme souvenir de ce premier séjour, un assez grand nombre d'œuvres intéressantes, dessinées rapidement. D'abord, à l'Albertine, une esquisse à la plume du port d'Anvers : quelques navires à quai et, au milieu du fleuve, quatre ou cinq silhouettes de bateaux; sur le quai, un gros bâtiment de forme pyramidale, une tour et plusieurs maisons; le tout très légèrement enlevé;

1. Ami d'Érasme, astronome de Henri VIII; on a au Louvre un très beau portrait de lui par Holbein le jeune. Dürer dit dans son journal de voyage : « J'ai pourtraict monsieur Nicolas, astronome; il vit à la cour du roi d'Angleterre, et il m'a été agréable et utile en maintes circonstances. C'est un Allemand né à Munich. » Ce portrait est perdu.

2. Dürer fit plusieurs fois le portrait d'Érasme pendant son séjour en Néerlande; il le grava sur cuivre avec cette inscription : *Imago Erasmi Roterodami ab Alberto Dürer ad vivam effigiem delineata,* et ces mots grecs τὴν κρείττω τὰ σύγγραμματα δείξει, MDXXVI et le monogramme (B. 107). Érasme ne fut pas content de ce portrait auquel il préférait de beaucoup celui que Holbein avait fait de lui.



VUE D'ANVERS, PRISE DE L'ESCAUT.

Collection de Mme Vve Grahl, à Dresde.

en haut : 1520 *Antorff* (Anvers). Une vue d'une partie d'Anvers, prise de l'Escaut, sur deux feuillets collés bout à bout au moyen de deux minces onglets de fine toile. Tout le premier plan est occupé par le fleuve sur lequel se voient une barque montée par quatre rameurs et quelques bateaux rangés le long du quai ; à gauche, une église, au-dessus de laquelle, de la main de Dürer, *Saint Andreas ;* plus loin, l'abbaye de Saint-Michel avec son clocher bien connu, et au-dessus, *Saint Michaels Abdye ;* puis, se prolongeant jusqu'au bout du dessin, une suite de bâtiments assez importants, mêlés de groupes d'arbres et dont le nom est indiqué par l'artiste, mais d'une façon indéchiffrable ; le plus grand dessin du carnet, aussi remarquable par le charme pittoresque que par la sûreté de main avec laquelle sont établies les masses architecturales (collection de Mme Vve Grahl, à Dresde). Dürer parle ainsi de Saint- Michel dans son journal : « Je suis aussi allé dans la riche abbaye de Saint-Michel, il y a là dans le chœur de belles statues en pierre. » Le clocher si original de l'abbaye reparaît, dominant tout un fouillis de maisons, dans un autre dessin avec cette légende : *Saint-Michel à Anvers*[1] *;* sur ce même feuillet, un vigoureux portrait de jeune femme avec l'indication de son âge en chiffres romains : XXIII, et la date 1520 ; au verso, une ville posée sur une colline, avec ces mots : *à Bergen ;* cette dernière vue fut faite lors d'un voyage à Berg-op-Zoom, dont nous parlons plus loin (feuillet du carnet, collection du duc d'Aumale).

Puis une suite de portraits à la plume, dont la plupart sont autant de témoignages de reconnaissance pour le bon accueil qui lui est fait par ses hôtes : celui de Jobst Plankfelt, en buste, de trois

1. Un dessin bien connu de l'Albertine, représentant la cathédrale d'Anvers, a été jusqu'ici attribué à tort à notre maître ; la timidité du trait, les défauts de la perspective et bien d'autres faiblesses ne permettent pas de voir dans cette esquisse la main de Dürer ; seule l'inscription *Gross Kirch zu Antorff 1514* est de lui.



BUSTE DE FEMME. — CLOCHER DE SAINT-MICHEL, A ANVERS

Collection de M. le duc d'Aumale.


XXIIII

quarts à droite, imberbe, paupières retombant sur les yeux, nez large et retroussé, lèvres épaisses, cheveux longs sous un bonnet



PORTRAIT DE JOBST PLANKFELT.

Cabinet des Estampes, à Francfort.

mou formant casquette à côtés rabattus; manteau à larges revers fourrés sur une chemise plissée à collet droit; en haut, ces mots

de la main de Durer : *C'est mon hôte à Anvers, Jobst Blankfelt, 1520* et, au-dessous, le monogramme (cabinet des Estampes de Francfort) ; — celui de Hans Pfaffrath, magnifique dessin à la plume, avec cette légende : *1520, Hans Pfaffrath, de Dantzig, un homme fort* (*ein Starkmann*), aujourd'hui chez le peintre Bendemann ; — celui d'un inconnu, œuvre d'une exécution très fine, avec une pancarte à droite portant 1520 et le monogramme (musée de Hambourg)[1] ; — celui d'un jeune homme en buste tourné à gauche, les yeux très ouverts, la bouche d'un dessin serré, le nez un peu fort; il porte un tricorne dont les deux pointes antérieures sont retenues par un ruban; en haut, 1520 à côté du monogramme; à la pierre d'Italie, fond noir, sur papier blanc (cabinet des Estampes de Berlin) ; — enfin, celui d'un autre jeune homme d'environ vingt-cinq ans, en buste presque de face, couvert d'une sorte de blouse plissée avec collerette à liséré, et coiffé d'un chapeau mou à larges bords posé sur le côté droit; visage imberbe, fin et distingué, franc et ouvert; les yeux, les cheveux et le teint sont d'un ton clair; un peu pâli, d'une exécution délicate; fond noir, à la pierre d'Italie, sur papier blanc; en haut, 1520 (collection de M. Léon Bonnat, provenant du cabinet de feu M. Bale de Londres); un buste très analogue au British Museum.

Du même temps une charmante Madone avec l'enfant, assise sur un banc de gazon, couverte d'un ample manteau, les cheveux épars ; à ses pieds, un petit ange jouant du luth, d'un caractère tout italien ; à la plume, un peu retouchée (musée de Hambourg) ; — une grisaille à la gouache représentant une femme vue de face. les yeux baissés, comme si elle était aveugle (British Museum), de la même expression qu'un buste de femme de la collection Robin-

1. Reproduit dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XIX, p. 77.

BUSTE DE JEUNE HOMME

Collection de M. Léon Bonnat.



son [1], daté 1521, aujourd'hui au cabinet des Estampes de Berlin, et qu'une tête peinte sur toile fine, du cabinet des Estampes de Paris. Cette expression de grande douceur et ces yeux baissés reparaissent encore dans deux têtes, l'une sur fond rouge, chez M. Malcolm, l'autre endormie, un peu renversée en arrière, les cheveux tombants, et qui semble une étude pour une Vierge morte; grisaille à la gouache, 1519 (musée de Brême); — deux bustes d'homme, dont un coiffé d'un chapeau surmonté d'un gland; derrière eux, une tête d'âne et celle d'une oie portée par l'un des hommes; sans doute deux compères revenant du marché, dans le ton du *Joueur de cornemuse* et des paysans dansant de 1514; petite scène de paysannerie comme plus tard en feront Brueghel le vieux, Brauwer et Ostade. La date de ce petit dessin nous est donnée par un autre bout de parchemin où nous retrouvons les deux mêmes hommes, sans animaux, dans d'autres attitudes; aussi à la plume, 1520.



PAYSANS REVENANT DU MARCHÉ.
British Museum.

Le dimanche après la Saint-Barthélemy (26 août), Dürer se rend à Bruxelles, par Malines et Vilvorde, avec le Génois Tomaso Bombelli, argentier de l'archiduchesse Marguerite, gouvernante des Flandres, un des plus importants marchands de soieries d'Anvers. Ce Tomaso et ses frères s'étaient pris d'une vive amitié pour Dürer et lui rendirent toutes sortes de services. En passant à

1. C'est un buste de femme se présentant presque de profil; corsage bas laissant le sein à découvert, cou long; les yeux sont baissés; sur papier vert préparé; magnifique anatomie, plus savante que plaisante, d'un réalisme trop accentué.

Malines, Dürer invite à souper Conrad Meyt [1], « maître sculpteur comme je n'en ai jamais vu », dit-il.

A Bruxelles, il rencontre « ces messieurs de Nuremberg », venus avec tous les insignes du couronnement, conservés dans leur ville depuis le règne de Sigismond, et qu'ils portaient à Aix pour la cérémonie qui se préparait. Il dîne souvent en leur compagnie et est défrayé pendant sept jours par un d'entre eux, Hans Ebner [2], qui ne voulut recevoir de lui aucune indemnité. Il se lie avec un vieil ami de Pirkheimer, Jacob Bannisis, très haut placé dans la faveur de Maximilien Ier. Le secrétaire de ce Bannisis, nommé Érasme, comme l'illustre écrivain de Rotterdam, rédige la supplique que Dürer devait présenter à Charles-Quint [3]. Dürer admire à Bruxelles, dans la chambre d'or du « délicieux hôtel de ville », quatre tableaux [4] que le grand maître Roger (Van der Weyden) a faits, et derrière le palais du roi, les jets d'eau, le labyrinthe et le jardin zoologique, toutes choses si belles qu'elles lui semblent un paradis. Un de ses dessins à la plume donne une vue à vol d'oiseau, très rapidement saisie, de ce panorama et porte en haut, à côté de la date 1520 et du monogramme, cette précieuse inscription : *Ceci est à Bruxelles le jardin d'animaux et le pavillon vus derrière le château en bas* (*Dz ist zw Prüssel der Dirgarten und die Lust hinten aus dem Schlosse hinab zw sehen*). Ce n'est du reste qu'une

1. C'est ce Conrad Meyt, sculpteur attitré de Madame Marguerite, qui exécuta en 1526, sur l'ordre de cette princesse, les belles statues de Notre-Dame de Brou, à Bourg.

2. Cet Ebner appartenait à la famille patricienne dans laquelle fut conservée la copie faite par Hauer du manuscrit original de Dürer sur son voyage dans les Pays-Bas.

3. Le projet de cette supplique, de la main même de Dürer, se trouve aujourd'hui au cabinet des Estampes de Berlin; un autre projet chez M. Blasius. (Voy. *Jahrbuch der kœniglich preussischen Kunstsammlungen*, t. Ier, 31.)

4. Ces quatre tableaux, qui formaient une œuvre d'ensemble, ont été détruits dans le bombardement de Bruxelles en 1695; il en reste une reproduction sur les quatre magnifiques tapisseries conservées dans la sacristie de la cathédrale de Berne.

esquisse fugitive sans effet pittoresque, uniquement destinée à fixer le souvenir d'une vue qui avait vivement frappé notre maître (Académie impériale des beaux-arts à Vienne). Il s'extasie encore sur un soleil d'or et une lune d'argent « venus du pays de l'or » (Mexique) ; il parcourt deux chambres pleines de curiosités apportées des mêmes contrées, armures, harnais, vêtements de toute sorte. « Toutes ces choses sont si précieuses, qu'on les évalue à cent mille florins. Quant à moi, je n'ai rien vu de ma vie qui m'ait autant charmé que ces objets, parmi lesquels il y a des choses pleines d'art, et je me suis étonné de l'esprit ingénieux des habitants de ces pays lointains. »

Dürer est bien accueilli par Madame Marguerite qui lui promet d'appuyer sa demande auprès de son auguste neveu, l'empereur Charles, et à laquelle il offre tout son œuvre gravé et deux sujets sur parchemin « exécutés avec beaucoup de peine et d'application », le tout évalué par lui à trente florins. Il reste environ une semaine à Bruxelles, dont le site et les richesses paraissent avoir fait sur lui une forte impression. Dans le luxueux hôtel du gouverneur des Pays-Bas, Henri de Nassau, il remarque la belle peinture de Hugo van der Goes ; des hauteurs sur lesquelles est bâti cet édifice, « on a une si belle vue, qu'on en doit être tout étonné et je ne crois pas que, dans tous les pays allemands, il y en ait une pareille ».

Selon son usage, il dessine le portrait de quelques habitants de la ville, entre autres celui de maître Bernard (van Orley) : « Maître Bernard, le peintre, m'a invité chez lui et préparé un si délicieux repas, que je ne crois pas qu'on puisse l'établir pour 10 florins. A quoi se sont invités d'eux-mêmes, pour me tenir bonne compagnie, le trésorier de Madame Marguerite, dont j'ai fait le portrait, et le chambellan du roi qui a nom Metenye, et le trésorier de la ville qui a nom van Butsleiden... J'ai pourtraict avec le

fusain maître Bernard, le peintre de Madame Marguerite..... Et le vendredi (7 juin), Madame Marguerite me montra toutes ses belles choses ; parmi elles, j'ai vu près de quarante petits tableaux à l'huile, comme je n'en ai jamais vu de semblables en finesse et beauté à la fois ; et je vis encore aussi d'autres bons ouvrages de Johannes et Jakob Walch (Jean van Eyck et Jacopo de Barbarj). Je priai la noble dame de me donner le petit livre de Jakob, mais elle me dit qu'elle l'avait déjà promis à son peintre. » Le portrait au fusain dont parle ici Dürer a été perdu. Est-ce celui qui a servi à Jérôme Wierix pour sa gravure publiée par la veuve de Jérôme Cock dans *Pictorum aliquot celebrium Germaniæ inferioris effigies,* Anvers, 1572? Cette gravure porte la légende suivante : *De Bernardo Bruxellensi Pictore,* avec ces vers du Brugeois Lampsonius (mort en 1599) :

Aulica quod sese Bernardo iactet alumno
Bruxella, Attalicas doctissima pingere vestes ;
Non tam pictoris, si quis me iudice certet,
Arti debetur, quamquam debetur et arti
Quam tibi quod carus Belgarum Margari rectrix
Dum tibi Appellea nihil est iucundius arte,
Aurea peniculis te dante manubria, et aureos
Sæpe tulit, cusum paulo ante numisma Philippos.

La gravure présente exactement les mêmes traits que ceux d'un portrait à l'huile par Albert Dürer, signé et daté 1521, conservé au musée de Dresde (n° 1725 du catalogue). Le personnage se présente en buste, de trois quarts à droite, coiffé d'une large barrette posée sur le côté droit, et d'où sort une abondante chevelure ; il est vêtu d'un pourpoint découpé en carré sur la poitrine et laissant voir une chemise à collerette plissée ; figure imberbe, franche et très caractérisée, pleine de force et de vie ; regard vif et clair, nez court à l'arête large, aux narines un peu épatées,



PORTRAIT D'ÉRASME DE ROTTERDAM.

Collection de M. Jean Gigoux.

lèvres charnues; la joue droite, se détachant en contour très arrêté sur un fond rouge terne, frappe par une pommette osseuse et saillante et par une ligne fuyante qui forme un angle avec le menton; dans le bas, la main gauche tient une lettre sur laquelle on lit : « *Den Pernh zw...* (à Bernhard, à...). » Le modèle de ce très beau portrait, étonnant par la vigueur et la puissance du dessin, paraît être âgé d'environ vingt-cinq ans. Et c'est là en effet l'âge que devait avoir alors Bernard van Orley, dont il faut placer la date de naissance, d'après les récentes recherches de M. Alphonse Wauters[1], entre les années 1490 et 1501[2]. L'analogie frappante entre ce portrait et la gravure de Wierix, d'une part, et l'inscription, *den Pernh zw*, d'autre part, ne laissent aucun doute sur l'identité du personnage[3].

Dürer fait ensuite une seconde fois le portrait d'Érasme, qui écrit à ce propos, dans une lettre à Pirkheimer du 8 janvier 1525 : « Il a commencé à me dessiner au charbon à Bruxelles[4]. » Le savant humaniste, vu en buste, se présente de face, coiffé d'un bonnet carré d'où s'échappent quelques cheveux frisant sur les tempes, vêtu d'un manteau à collet montant; figure amaigrie et calme de penseur; les yeux fatigués, mi-clos, comme dans la gravure de Dürer et le portrait d'Hans Holbein; bouche fine animée

1. *Bernard van Orley, sa famille et ses œuvres*, p. 17; Bruxelles, 1881.

2. Jusqu'ici, en s'appuyant sur une généalogie falsifiée de la famille van Orley, on faisait remonter à 1471 la date de la naissance du savant dessinateur des tapisseries dites *des Chasses de Maximilien*.

3. M. Thausing (p. 435) regarde ce portrait comme celui d'un Bernard de Ressen, se basant uniquement sur le passage suivant, noté au commencement de 1521 par Dürer dans son *Journal de voyage* : « J'ai fait le portrait à l'huile de Bernard de Ressen; Bernard me l'a payé huit florins et il a donné à ma femme une couronne, à Suzanne un florin valant vingt-quatre *stübers*. » Selon M. Thausing, les mots *den Pernh zw* ne peuvent concerner que Bernard de Ressen d'Anvers. M. Thausing a évidemment ignoré la similitude complète du modèle gravé par Wierix avec celui du portrait de Dresde.

4. Voy. H. Grimm, *Ueber Künstler u. Kunstwerke*, II, p. 141.

d'un léger sourire sceptique et désenchanté; en haut, 1520 au-dessus de ces mots de la main de Dürer : *Erasmus fon Rottertam* (collection de M. Jean Gigoux). Enfin il dessine à la plume le buste d'une femme coiffée d'un bonnet et vêtue d'un costume ouvert sur le devant; en haut, 1520, le monogramme et ces mots : *Fait à*



TÊTE ET BUSTE DE FEMMES.

Musée de Brême.

Bruxelles (Albertine); peut-être est-ce le portrait de la marraine d'un enfant de son hôte dont il dit quelques mots dans son journal.

Rentré bientôt à Anvers, Dürer reprend sa vie active mêlée de plaisirs et de travaux, tantôt invité par des personnages notables, entre autres par « ces messieurs de Nuremberg », toujours fiers de leur compatriote, tantôt rendant visite aux peintres connus, offrant, en échange de services reçus, ses propres œuvres, entre autres ses *Passions* sur bois et sur cuivre, ou les vendant pour quelques florins ; çà et là dessinant, au pied levé, des portraits

ou bien des modèles pour le graveur, l'architecte ou l'orfèvre. C'est à ce moment que Charles-Quint fait son entrée triomphale dans la ville. Dürer remarque dans cette solennité les représentations allégoriques du cortège et surtout quelques jeunes filles, qui, selon la coutume de ces temps, figuraient presque nues dans le défilé ; plus tard, dans ses causeries avec Mélanchthon, il se rappelle, avec admiration, les belles Anversoises, et il avoue qu'il les a observées de très près : « Je les ai regardées, dit-il, avec grande attention et sans beaucoup de réserve, car j'étais peintre », *ego, quia eram pictor, aliquantulum inverecundius circumspexi*[1].

Peut-être est-ce la vue d'un des chevaux de cette pompe triomphale qui inspira à Dürer un des beaux dessins de son carnet : un cheval couvert de magnifiques harnais, vu de profil, à gauche ; la selle est haute, la housse garnie de glands ; sur la tête se balance un panache de plumes d'autruche ; en bas, à gauche, sur la même feuille, la même tête, vue un peu plus de face et les mêmes harnais ; au verso, cinq dessins de parquets analogues[2] à ceux qu'on trouve dans les tableaux de van Eyck et de ses élèves, et une tête de renard aux oreilles dressées, que tiennent deux mains (collection de M. Blasius).

Est-ce encore dans la suite du César allemand que Dürer prit le modèle d'une femme portant une couronne, vêtue d'une grande robe ouverte sur le devant ? A côté d'elle, une autre tête de femme, les yeux baissés, les cheveux tombants, sans doute une esquisse pour quelque madone, et d'une expression analogue à celle des bustes dont nous avons parlé (p. 272-273) ; au verso, un mortier et une autre pièce d'artillerie (feuillet du carnet, musée de Brême).

1. On a vu, à l'Exposition universelle de 1878, la grande composition de M. Mackart, représentant cette entrée solennelle de Charles-Quint à Anvers. Dürer et sa femme figurent dans la partie gauche de la toile.

2. Au British Museum, plusieurs dessins de Dürer dans le même esprit, mais de plus grande dimension et portant la date 1506.

Dürer rencontre à Anvers un élève de Raphaël, Thomas Polonius (Tomaso Vincidor), de « Bologne, un bon peintre », venu en Flandre sur l'ordre de Léon X pour surveiller l'exécution des tapisseries d'après des cartons du maître, tapisseries qui dès 1519 étaient placées au Vatican. « Il a voulu me voir et m'a offert un anneau d'or enrichi d'une pierre antique valant cinq florins. On m'en a déjà voulu donner le double ; je lui ai remis en échange pour plus de six florins de mes meilleures gravures ». Ce Vincidor, qui fait le portrait de Dürer pour l'emporter à Rome[1], apprend à l'illustre voyageur que l'atelier de Raphaël a complètement fondu après la mort du maître[2]. Dürer désire posséder quelque souvenir du grand peintre d'Urbin, et il donne tout son œuvre à Polonius qui doit l'envoyer en Italie et qui lui promet en retour « celui de Raphaël », c'est-à-dire les planches gravées d'après lui. Il est probable que Dürer reçut assez promptement ces planches gravées. En effet, un *Portement de croix,* dessin de 1520, aujourd'hui aux Offices, révèle un emprunt fait à la gravure d'Augustin Vénitien, d'après le *Spasimo* de Raphaël ; la herse de la porte du fond a été prise dans cette gravure[3]. Dans la composition de Dürer, le défilé arrive du fond par une porte en ogive avec herse, et traverse la scène, se dirigeant vers la gauche, où l'on voit au loin sur un monticule, indiquées en quelques traits, une croix dressée et une minuscule

1. Ce portrait a été gravé au burin par And. Stock. On lit au bas de la planche ces mots : *Effigies Alberti Dureri Norici, pictoris et sculptoris hactenus excellentissimi, delineata ad imaginem eius, quam Thomas Vincidor de Bolognia ad vivum depinxit Antverpiæ 1520, And. Stock sculpsit. F. de Witt excudit 1629.*

2. Dürer et Raphaël avaient l'un pour l'autre une vive admiration. En 1515, le maître d'Urbin envoya au maître de Nuremberg plusieurs de ses dessins ; l'un d'eux est conservé à l'Albertine ; Dürer y a écrit ces mots : *1515. Raphaël d'Urbin, qui a occupé une si grande place dans l'estime du pape, a fait ces figures nues et les a envoyées à Albert Dürer à Nuremberg, afin de lui montrer la liberté de sa main (freie Hand).* Voir sur ces rapports de Raphaël et de Dürer, Thausing, p. 360 et suiv.

3. Voy. Grimm, *Ueber Künstler und Kunstwerke,* t. II, p. 57.

silhouette de crucifié, veillé par deux gardes armés de leur lance; le Christ occupe le centre de la composition, debout, mais pliant sous le poids de la croix et se retournant vers sainte Véronique qui lui présente le suaire en fléchissant le genou, tandis qu'un soldat le pousse brutalement en paraissant insulter la sainte; puis suivent la Vierge en ses voiles et la foule des bourreaux et des gens d'armes; le cortège est précédé des deux larrons, musculeux et nus, les mains liées au dos; à la plume, 1520 et le monogramme (Offices). Un second *Portement de croix,* à la plume, signé et daté 1520 comme le précédent, et aussi aux Offices, nous montre le Christ tombé à terre sous le poids de la croix et battu par les bourreaux; le groupe de droite offre de grandes analogies avec celui du précédent dessin; le groupe de gauche est plus encombré de figures et plus animé. Au musée de Bergame, un Portement de croix dans le même esprit; dramatique composition d'après quelque projet de Dürer, peint en grisaille par un habile imitateur, avec une inscription latine, où il est dit que ce tableau *coloris cinerei,* a été fait en 1527 par Dürer, alors âgé de cinquante-six ans.

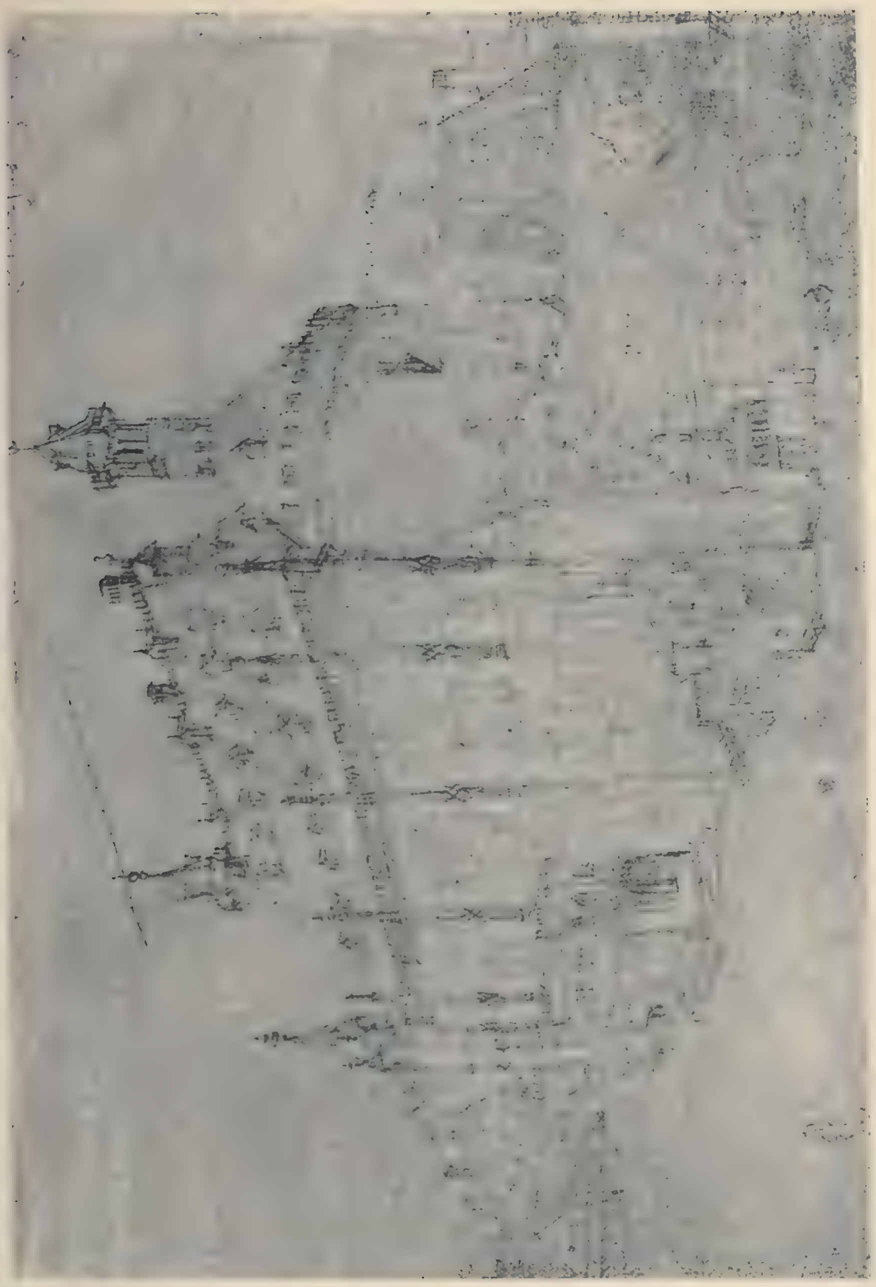
L'époque du couronnement de l'empereur était arrivée. Notre voyageur se rend à Aix-la-Chapelle, le 4 octobre, pour obtenir la confirmation si désirée de la pension qui lui avait été accordée par Maximilien ; il assiste à la fête du couronnement (25 octobre), qui ne l'émerveille pas moins que l'entrée triomphale et la procession d'Anvers. Mais, au milieu de ces plaisirs, le but principal de son voyage n'est pas atteint; Charles-Quint ne confirme pas encore la pension accordée par son grand-père, et Dürer se voit forcé de suivre jusqu'à Cologne l'ambassade nurembergeoise.

Le séjour à Aix est marqué par plusieurs œuvres intéressantes : 1° le buste de Caspar Sturm[1], vu de face, la tête large et forte,

1. Ce dessin a été publié par la *Gazette des Beaux-Arts,* t. XIX, 1re période, p. 350.

HOTEL DE VILLE D'AIX-LA-CHAPELLE

Collection de M. le duc d'Aumale.



visage imberbe ; sur le front, un bonnet dont les bords se rabattent à volonté ; costume d'homme du peuple, chemise à col mou couverte par un tablier en cuir dont on aperçoit la partie supérieure; au-dessus, de la main de Dürer, *Caspar Sturm, âgé de quarante-cinq ans, fait à Aix;* à côté de la tête, un paysage



CHIEN DE GARDE COUCHÉ.

British Museum.

légèrement esquissé : une large rivière avec quelques arbres et, dans le fond, une espèce de château fort; au-dessus, le mot *Zoll* (péage); au verso, une admirable vue en perspective de l'hôtel de ville d'Aix (feuillet du carnet, collection du duc d'Aumale); 2° les portraits de deux patriciens de Nuremberg : l'un, Paulus Topler, longue barbe, front haut, cheveux retenus dans un filet, figure irrégulière et très expressive; l'autre, Martin Pfinzing, tête large et courte, imberbe, d'une expression boudeuse; grand

chapeau rond, cou nu, buste chargé d'une épaisse fourrure ; en haut, entre les deux têtes, *Pawel Topler, âgé de LXI années;* au-dessus, à droite de Pfinzing, *Martin Pfinzing, âgé de XX? années;* plus bas, *fait à Aix*[1] (feuillet du carnet, chez M. Holford, de Londres); 3° un chien de garde couché, tourné à droite, d'une exécution tout à fait supérieure; au-dessus, *fait à Aix;* au verso, une femme parée d'une haute coiffure, se promenant vers la droite ; une autre, sur un plan plus éloigné, à gauche, avec un manteau tombant, et un chapeau de forme originale (feuillet du carnet, British Museum); 4° toujours dans le carnet d'étude, la vieille cathédrale d'Aix, flanquée de ses deux flèches, et les environs, avec ces mots de la main de l'auteur : *Zw Ach, das Munstr, à Aix, la cathédrale* (collection de Mme Vve Grahl, à Dresde).

Quelque dispendieux que fussent les déplacements dans ces temps de communications difficiles, Dürer se tire à peu de frais de toutes ces excursions. Jusqu'à Aix-la-Chapelle, son voyage ne lui avait coûté, tout compris, que trois florins. Dans beaucoup de villes il est hébergé et entretenu par « ces messieurs de Nuremberg »; ailleurs il est défrayé de presque toutes ses dépenses, soit par les corporations artistiques, soit par de hauts personnages et de riches amateurs. Toutefois, cette hospitalité n'était pas entièrement gratuite; en retour de ces témoignages d'amitié et d'admiration, notre maître distribue ses propres œuvres avec une trop grande libéralité : tantôt il donne au consul de Portugal « un petit bois représentant un enfant, *Adam et Ève, Saint Jérôme en prière, Hercule, Saint Eustache, la Mélancolie* et une *Némésis* » ; puis, sur demi-feuilles, trois nouvelles figures de la *Vierge;* « *Véronique,*

1. Paulus Topler, d'une famille noble de Rothemburg, établie à Nuremberg, mourut en 1544, âgé de quatre-vingt-huit ans; Martin Pfinzing se distingua dans les guerres contre Soliman (voy. Thausing, *Briefe*, etc., p. 219). Dürer mentionne ainsi ces deux dessins dans son *Journal de Voyage :* « J'ai dessiné dans mon livret les portraits de Paulus Topler et de Martin Pfinzing. »



[illegible] rond, cou nu, buste chargé d'une épaisse fourrure ; en haut, entre les deux têtes, *Pawel Topler, âgé de LXI années ;* au-dessus, à droite de Pfinzing, *Martin Pfinzing, âgé de XX? années ;* plus bas, *fait à Aix*[1] (feuillet du carnet, chez M. Holford, de Londres) ; 3° un chien de garde couché, tourné à droite, d'une exécution tout à fait supérieure ; au-dessus, *fait à Aix ;* au verso une femme parée d'une haute coiffure, se promenant [illegible]

[illegible] villes il est hébergé et entretenu par « ces messieurs de Nurem-berg » ; ailleurs il est défrayé de presque toutes ses dépenses, [illegible] par les corporations artistiques, soit par de hauts personnages [illegible] hospitalité n'était pas enti[illegible]

[illegible]



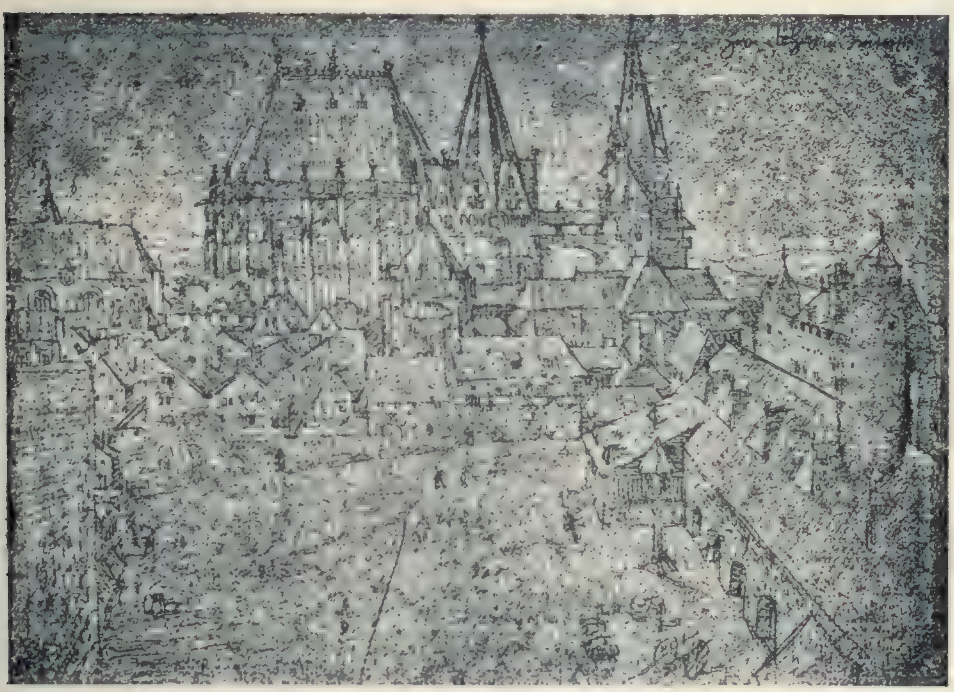
Albert Durer, del. Dujardin, sc

PAULUS TOPLER ET MARTIN PFINZING

(Collection Holford à Londres)

 A Quantin Imp Edit

Saint Antoine, la *Nativité* et le *Crucifix ;* mes meilleures gravures sur quart de feuilles (huit pièces), les trois livres de la *Vie de la Vierge,* l'*Apocalypse,* la *Grande Passion,* la *Petite* et la *Passion* sur cuivre »; et Dürer ajoute : « Tout cela vaut bien cinq florins. » Tantôt il dessine en grand, sur bois, l'écusson pour les deux sei-



LA CATHÉDRALE D'AIX-LA-CHAPELLE.
Collection de Mme Vve Grahl, à Dresde.

gneurs de Rogendorf[1], dont l'unique épreuve, malheureusement en mauvais état, est au musée germanique de Nuremberg; souvent il s'acquitte en peignant ou en dessinant le portrait de ses hôtes. Les nombreuses ventes qu'il fait de ses propres œuvres l'aident aussi à payer les frais du voyage. Partout il trouve des acquéreurs empressés ; ici, il vend une *Passion* sur bois pour douze sous, et

1. L'un des deux, fidèle serviteur de Maximilien Ier, fut gouverneur de la Frise.

un *Adam et Ève* pour quatre sous; là, à l'orfèvre Merckt, des gravures pour trois florins; il conclut une plus importante affaire avec Félix, le joueur de luth, qui achète son œuvre sur cuivre, sa *Passion* sur bois, sa *Passion* sur cuivre, deux demi-feuilles [1], deux quarts de feuilles, pour huit florins d'or.

A Cologne, comme à Bruxelles et à Aix-la-Chapelle, Dürer est encore l'hôte des envoyés de Nuremberg. Il y voit, moyennant deux sous, le tableau [2] de maître Stephan (Lochner), le chef-d'œuvre de l'école colonaise, qu'on admire encore aujourd'hui dans la chapelle Sainte-Agnès de la cathédrale. Il assiste au bal et au festin donnés à l'empereur Charles, et peu de jours après, le 12 novembre, il apprend que ces messieurs de l'ambassade de Nuremberg viennent enfin d'obtenir pour lui le payement des termes arriérés de la pension accordée par Maximilien et la confirmation de cette pension [3]. Dürer trouve à Cologne son cousin Nicolas qui lui donne à dîner : « J'offre un florin à sa femme, deux liards à sa petite fille, sept sous à la servante, et un *Saint Eustache* à son domestique, car je leur ai donné beaucoup de mal à tous. »

De Cologne [4] notre voyageur se rend, le 14 novembre, à Nimègue par le Rhin, sans autre incident qu'un grand coup de vent qui l'empêche un moment de poursuivre sa route. Dürer, toujours prêt à manier le crayon, le pinceau ou la plume, met à profit ce contretemps pour dessiner le portrait d'un compagnon

1. Dürer classait et vendait ses gravures d'après le format du papier : pour un florin il donnait huit feuilles entières, ou vingt demi-feuilles, ou quarante-cinq quarts de feuilles (voy. Thausing; p. 438).

2. Ce tableau est le triptyque dont le panneau central représente l'*Adoration des Mages*.

3. Le document officiel est du 4 novembre 1520; voy. *Pièces justificatives*, nº IX; la pension fut régulièrement payée, comme en font foi les quittances de Dürer.

4. Le seul document artistique qui nous ait été conservé du séjour à Cologne est une belle gravure sur bois des armoiries de Staiber, employé de l'administration impériale (B. 167 et 168).

orfèvre, une tête de femme et un croquis de l'aubergiste. Enfin, le 22 novembre 1520, il revoit sa chère Anvers qu'il avait quittée depuis sept semaines, et retrouve sa femme et sa servante chez le fidèle Jobst Plankfelt[1]. C'est pendant ce nouveau séjour à Anvers que notre maître fait le portrait à la plume de Félix Hungersperg : « J'ai pourtraict, dit-il, Félix agenouillé, dans mon livre (album) à la plume. Félix m'a donné cent huîtres. » Celui-ci est à genoux, les mains jointes sur un bouclier orné de l'aigle autrichienne à double tête; en haut, de la main de Dürer : *Felix Hungersperg, le délicieux et l'incomparable joueur de luth;* plus bas, à droite, les trois noms : *Félix, Adolf, Somario. Ce sont les meilleurs* (joueurs de luth). Un autre portrait du capitaine-musicien nous le montre de trois quarts, coiffé d'une résille et d'un béret à larges bords; en haut, cette mention : *Ceci est le capitaine Félix, le délicieux joueur de luth; 1520* et le monogramme; figure martiale, moustache longue, barbe frisée, un œil éteint; Félix était borgne (tous deux à l'Albertine).



BUSTE DE FÉLIX HUNGERSPERG.

Albertine.

Dans le même temps, sans doute, il fait sur son carnet le portrait d'un de ses bons amis, Lazarus Ravensberger, dont il

1. La cité flamande, comme toutes les grandes villes d'Europe, était alors infestée par les tire-laine et les filous. Agnès Dürer avait été victime d'un de ces adroits voleurs : le jour de la Saint-Martin, dans l'église Notre-Dame, on lui avait enlevé sa bourse qui contenait quelques menus objets, avec deux florins et plusieurs clefs.

parle plusieurs fois dans son journal. Lazarus est vu en buste, coiffé d'un large chapeau, vêtu de fourrures; les traits, d'une expression très virile, sont fortement accusés; dans le haut, ... *rus Ravensberger, fait à Anvers;* sur la même feuille, à droite, une tour élégante et svelte, curieusement ouvragée, se terminant en une flèche; au verso, deux demi-figures de femmes en costume néerlandais, l'une de profil, l'autre de trois quarts (cabinet des Estampes de Berlin, acquis à la vente Firmin-Didot).

Le 3 décembre, Dürer quitte encore Anvers pour visiter la Zélande dont l'originalité si pittoresque devait naturellement éveiller sa curiosité. D'ailleurs, il n'était bruit que d'une énorme baleine échouée sur une des plages de ce curieux pays, à Zierikzee. « Elle est longue de plus de cent toises et aucun homme vivant n'en a jamais vu qui atteignît plus que le tiers de sa longueur. Ce poisson ne peut être mis à flot; les habitants souhaiteraient beaucoup qu'il fût loin, parce qu'ils craignent la grande puanteur, car il est si gros que les gens ne croient pas pouvoir, en une demi-année, le dépecer et le réduire en huile. »

Arrivé à Berg-op-Zoom, Dürer dessine les portraits de Jean de Has, au charbon noir, de sa femme et de ses deux filles, et, à la pointe d'argent, sur son album, ceux de la servante de la maison et d'une vieille femme. Ces deux derniers, sur le même feuillet, d'une ravissante exécution, avec la mention : *à Bergen, jour de fête,* sont conservés dans la collection du duc d'Aumale; au verso, une tête de vieille femme, aussi avec les mots : *à Bergen,* et une Zélandaise en costume national, avec cette mention : *à Der Gus* (Ter-Goes) *ein Selant* (Zélande), remarquable par le grand bonnet qu'on portait dans la province; Dürer en parle ainsi : « Le samedi (7 décembre) nous arrivons à la ville de Goes, où je dessine une fille dans son costume. »

L'excursion en Zélande faillit être fatale à Dürer : au moment

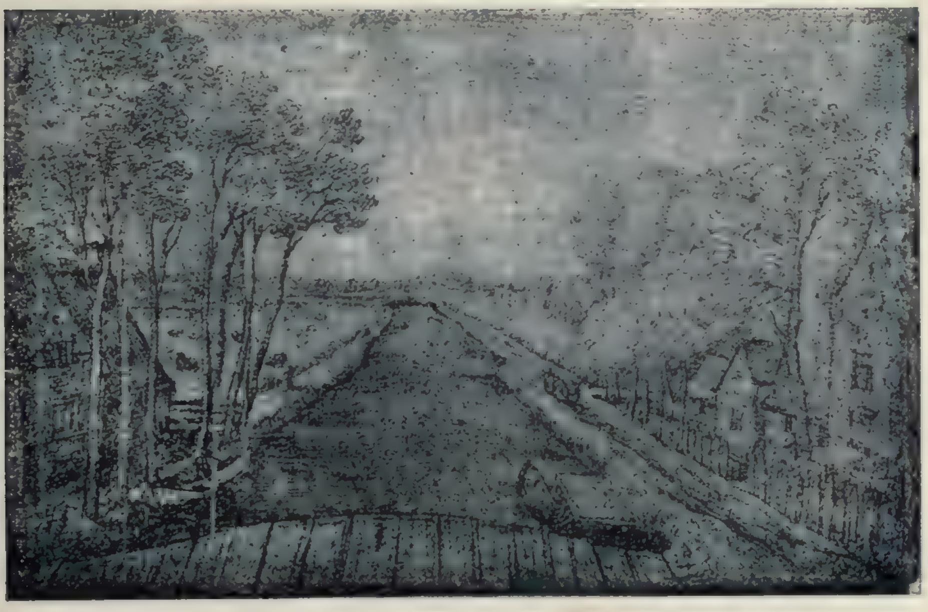


TÊTES DE FEMMES ZÉLANDAISES

Collection de M. le duc d'Aumale.



où il allait prendre terre, le vaisseau qui le portait vint à être heurté par un autre et fut rejeté d'un violent coup de vent en pleine mer; ce ne fut qu'après de sérieux dangers que Dürer et ses compagnons, secourus par les gens de la côte, réussirent à gagner le rivage. Les curieuses cités de la Zélande intéressent vive-



VUE DE DELFSGHOUW.

Collection de Mme Vve Grahl, à Dresde.

ment notre auteur; il vante entre autres la jolie ville de Terveer « où relâchent des vaisseaux de tous les pays », et surtout la capitale Middelburg, avec sa belle maison de ville et ses gracieuses églises; « elle a été charmante à dessiner »; dans l'abbaye, Dürer remarque le grand tableau de Jean de Mabuse [1], « meilleur, dit-il, pour la peinture que pour le dessin ». Arrivé à Zierikzee (le lundi 9 décembre), il apprend que l'énorme cétacé qu'il espérait voir a été emporté par la marée; il rebrousse chemin aussitôt et, en

1 Une *Descente de croix*, détruite par la foudre en 1568.

repassant à Berg-op-Zoom, il fait, au prix d'un florin chacun, un assez grand nombre de portraits dont aucun n'a été conservé.

A cette époque, évidemment, se place une excursion que le journal ne mentionne pas, mais qui est attestée par un dessin de ce carnet, complément précieux des notes de voyage. Ce dessin, à la pointe d'argent sur papier préparé, comme tous ceux du carnet, nous montre un canal bordé de deux chemins de halage; les rives, au premier plan, sont garnies de quelques maisons hollandaises et de peupliers blancs; sur les deux chemins, une charrue attelée et de minuscules figures de passants; à gauche, un vaste champ cultivé, derrière lequel un château légèrement esquissé; dans le fond, des rangées de moulins à vent, à peine visibles; sur le devant, une passerelle en bois réunissant les deux côtés du canal; en arrière, des barques amarrées et de petites embarcations rustiques; dans le haut, ces deux mots de la main de Dürer : *Delfs ghouw*. Le dessin représente en effet une partie d'un hameau situé à un quart d'heure au sud de Delft et appelé aujourd'hui encore *Delfgauw* ou *Delpgou* ou enfin *Delfsghouw*, suivant l'orthographe de Dürer. Le château indiqué à gauche pourrait être celui de Rodenrys, près du village d'Overschiee [1].

Cette charmante vue, avec la longue et fuyante perspective du canal, rappelle les sujets familiers aux grands maîtres hollandais, à Hobbema surtout, et n'est en rien inférieure à leurs plus exquis dessins. Il y a là une intelligence vive et profonde de la nature hollandaise qu'on ne retrouverait que chez les peintres du pays même.

Comment Dürer ne dit-il rien de cette visite aux environs de Delft ville, alors surtout plus renommée que bien des endroits notés dans le *Journal?* La précipitation du voyage et les bizarreries

1. Nous devons ces renseignements à l'obligeance de M. Soutendam, le savant archiviste de la ville de Delft.

de rédaction de l'auteur, qui donne souvent plus de valeur à d'insignifiants détails qu'à des faits importants, suffiraient peut-être à expliquer cette omission. N'oublions pas, en outre, que nous ne connaissons les *Notes de voyage* que par la copie, incomplète peut-être, de Hauer, et que l'écriture de Dürer, si difficile à déchiffrer, a dû dérouter plus d'une fois la sagacité du copiste. Qui sait si certains passages du manuscrit original n'ont pas été altérés ou détruits par le temps? Qui sait quelles surprises nous réserverait la découverte, malheureusement fort improbable, du texte même de notre maître[1] ?

A quel moment précis Dürer a-t-il pu voir et dessiner, d'après nature, *Delfs ghouw?* Nous savons qu'en arrivant à Zierikzee il apprit que la fameuse baleine avait été emportée par la marée et qu'aussitôt il quitta cette ville où rien ne le retenait plus. C'est sans doute alors que, cherchant une compensation à sa déconvenue, il prit le chemin de Delft et rencontra le paysage qu'il a traduit si sincèrement. Le temps ne lui manqua certes pas pour cette excursion, puisque, parti de Zierikzee le lundi 9 décembre, il ne rentra à Anvers, en passant par Berg-op-Zoom, que le 14. On voyageait du reste, en ces temps, plus rapidement qu'on ne le penserait : Dürer nous dit qu'il mit une seule journée pour se rendre de Bois-le-Duc à Hoogstraten, distance à peu près la même que celle de Zierikzee

1. Y trouverait-on la confirmation d'une assertion de Sandrart qui conduit Dürer jusqu'à Utrecht et à Leyde, bien que ces deux villes ne soient pas plus que Delft mentionnées dans le *Journal de Voyage?* Sandrart raconte que l'empereur Ferdinand III lui montra la collection formée par Rodolphe II. Dans l'album contenant les plus précieux dessins de Dürer collés sur des feuilles de soie, il admira particulièrement la *Passion verte.* « ... Dans ce même livre, ajoute Sandrart, j'ai aussi vu de sa main beaucoup de choses dessinées d'après nature comme la vue de l'église d'Anvers et de Leyde, ainsi que beaucoup de bâtiments qui se trouvent encore à Utrecht et qu'il a tous copiés à la plume; Sa Majesté l'empereur Ferdinand III, d'illustre mémoire, me les montra lui-même dans ce livre; je fus très étonné et j'ai dû conclure qu'il (Dürer) a été dans les Pays-Bas au service de l'empereur Maximilien. »

à Delfshaven et que celle de ce dernier point à Berg-op-Zoom. On peut encore supposer que Dürer alla à Delfshaven entre le 3 et le 7 décembre, en partant de Berg-op-Zoom, avant d'entrer en Zélande; mais notre première hypothèse semble plus justifiée.

Le dessin en question occupe la moitié du verso de la grande vue du quai d'Anvers de la collection de Mme Vve Grahl; l'autre moitié offre une série de huit bateaux pêcheurs vus sous différents aspects avec leurs agrès et placés sur deux rangs superposés, d'une exécution fine et spirituelle; à droite, près du grand mât du dernier bateau, les mots *ein bussche* (buise, bateau pour la pêche aux harengs); tous ces bateaux sont dessinés d'après nature; quelques-uns semblent avoir le balancement des esquifs légèrement soulevés par le flot; Dürer en a sans doute vu les modèles dans cette Zélande, la terre classique des pêcheurs néerlandais.

De retour à Anvers, son quartier général, Dürer reprend ses rapides travaux. Entre autres dessins, il exécute, sur la commande d'un Fugger, une esquisse de travesti et, pour Tomaso, deux feuilles de « jolis masques », en vue d'une brillante fête que devait donner le consul de Portugal; ces costumes y furent très admirés, surtout celui de Tomaso.

La factorerie portugaise était un des établissements étrangers les plus importants de la ville [1]. Fondée en 1503, elle eut pour premier facteur Thomé Lopes, qui invita Dürer à un grand banquet. Le rôle de ces facteurs, qui se succédèrent sans interruption jusqu'à la conquête du Portugal par Philippe II, semble avoir été analogue à celui des consuls de notre temps : ils étaient chargés de représenter les intérêts commerciaux de leur gouvernement à Anvers, de contracter au nom de ce gouvernement, de protéger ses nationaux établis dans la ville, etc. Ils habitaient les deux rési-

1. Voy. sur les relations de l'Allemagne avec la péninsule Ibérique, *Pièces justificatives,* n° VIII.



BATEAUX DE PÊCHEURS NÉERLANDAIS.

Collection de Mme Vve Grahl, à Dresde.

dences de Schermere et de Ymmerseele qui, d'abord louées par eux, devinrent la propriété de la factorerie ; la seconde de ces deux demeures, existant encore avec la chapelle attenante, était une des plus luxueuses maisons de l'opulente Anvers au XVI[e] siècle.

C'est dans ces deux maisons que Dürer reçut la cordiale hospitalité dont il se félicite si souvent dans son *Journal*. Le nom du facteur Brandan est un de ceux qui reviennent le plus fréquemment dans ces notes de voyage où il est toujours cité avec une prédilection bien accusée. Dürer connut aussi, quoique moins intimement, le successeur de Brandan, señor Francisco, qu'il appelle le *petit facteur*, ainsi que Rodrigo Fernandez qui devait être facteur en 1528. Il ne fut pas invité moins de dix-sept fois à des repas ou à des réunions chez ces riches Portugais. On le voit recevant d'eux des présents d'une assez grande valeur, qui venaient s'accumuler à l'auberge de Jobst Plankfelt : vins français, espagnols et portugais (parmi ces derniers le madère, déjà apprécié à cette époque), soie et porcelaine de l'Inde, plumes et étoffes de Calicut, sucre candi, sucre en pain et en canne, drogues médicinales, couleurs d'Orient, broderies précieuses, velours et satins de Flandre et d'Italie, bois rares, animaux curieux, menus objets pour Agnès.

En échange de ces présents, Dürer offrit un très grand nombre d'œuvres diverses de sa main, parmi lesquelles ses plus belles gravures sur cuivre, ses suites de gravures sur bois, et cinq peintures sur panneau ou sur toile (deux têtes d'enfants, deux Véronique et un saint Jérôme). En outre, il exécute six portraits pour la factorerie : ceux du facteur Brandan, au charbon ; de son serviteur, sur petit panneau ; du nouveau facteur, señor Francisco, au charbon ; du secrétaire de Brandan, au charbon ; de la négresse du même, à la pointe d'argent, et de Rodrigo Fernandez, sur papier, au pinceau, en grisaille. Ces relations, entretenues par une perpétuelle réciprocité de présents, n'ont pas été moins précieuses à Dürer que

ses rapports les plus intimes avec l'élite de la société flamande.

Le seul souvenir artistique qui nous reste de ces liens d'amitié entre Dürer et les facteurs portugais est le portrait de la négresse de Brandan, aux Offices, avec cette inscription : *1521, Katarina, âgée de vingt ans,* et le monogramme. La jeune Africaine est vue presque de face, la tête légèrement penchée à gauche; les yeux baissés sont à demi recouverts par de lourdes paupières; le nez épaté, les lèvres grosses et charnues sont rendues avec une saisissante vérité; un bonnet couvre les cheveux; les épaules portent une casaque ouverte sur le devant; à la pointe d'argent, sur papier préparé.

Pendant ce nouveau séjour à Anvers, Dürer, selon sa coutume, vend et achète, trafiquant de ses œuvres et de celles de Baldung Grien et de Schæufelein, dont il cède quatre livres à gravures pour trois florins. Il dîne chez Pierre Égidius, futur greffier d'Anvers, avec Érasme qui lui inspire une admiration croissante.

Nous avons de cette période quelques beaux morceaux. De nombreuses études de draperie sur fond vert ou violacé, au pinceau ou à la pointe d'argent avec rehauts blancs, les unes sans date, les autres datées 1521, pour une figure agenouillée ou assise, sans doute en vue de quelque madone (Albertine, musée de Hambourg, cabinet des Estampes de Berlin[1], collection de M. Blasius)[2]; ces projets de draperies se retrouvent dans une feuille dont

1. Cat. Posonyi, n° 340.

2. Dans cet esprit et de cette époque, une étude de draperie entourant une madone en prière, dont la tête et les mains sont légèrement indiquées; à droite, une autre étude de draperie pour une figure agenouillée, au-dessus de laquelle est dessinée au trait une vierge penchée en avant; sur papier préparé à fond rouge, au pinceau, avec rehauts blancs, sans date (cat. Posonyi, n° 321; cabinet des Estampes de Berlin). Avec les mêmes procédés, et sur papier de même ton, une femme agenouillée vers la gauche, priant, les mains jointes, la tête et le front recouverts d'un voile, enveloppée d'un long manteau dont les plis cachent ses pieds; à côté, deux

on ne sait si elle présente une composition homogène ou seulement deux études indépendantes : à gauche, un vieillard largement drapé, chauve, ridé, les yeux baissés, les pommettes saillantes, le nez crochu, la bouche tirée vers les coins, une longue barbe étalée sur la poitrine; chaussé de sandales, il semble se courber en une génuflexion comme pour prier; cependant la canne qu'il tient de la main gauche indiquerait qu'il va se redresser pour marcher et même fuir, intention qui serait tout expliquée si les deux personnages concouraient à une même scène; le vieillard serait alors un anachorète se détournant pour fuir les tentations de la chair personnifiées dans la figure de droite : une femme nue, le bas des jambes caché par un pli de terrain qui serait le seuil de la grotte du solitaire; elle se tourne vers le vieillard, lui parlant avec un geste de la main droite, le bras droit portant une légère draperie que l'autre main ramène pudiquement sur la jambe gauche; cette figure nue, de formes pures et classiques, ferait supposer un emprunt à quelque antique; en haut, le monogramme surmonté de 1521 ; à la pointe d'argent avec rehauts blancs, sur papier préparé (Albertine); — un buste d'enfant pleurant, presque de grandeur naturelle; à la pierre noire avec rehauts blancs sur papier bleuté; le visage de face, se penche sur l'épaule droite; en guise de bras, deux ailes dont les pointes se rejoignent sur la poitrine en formant une sorte de corsage ouvert; cheveux et oreilles d'une exécution serrée et fine; dessin plein d'expressive vérité : on croirait entendre l'enfant crier (collection de M. Blasius). Cette œuvre si vivante est-elle celle dont Dürer parle dans son récit de voyage ? « Andreas, de Cracovie, m'a donné un florin de Philippe

manches, l'épaule droite et un revers, fragments d'un manteau de gros drap bordé de fourrure; en bas, le monogramme; l'attitude de la femme rappelle celle de Catherine Melem du *Tableau d'autel de Heller* (musée de Weimar). Nous devons ce renseignement à l'obligeance de M. le Dr Ruland.



BUSTE DE VIEILLARD.

Albertine.

pour un écusson et une petite tête d'enfant? » Ou bien le dessin cédé à Andreas est-il un autre buste d'enfant de profil à droite, à la bouche entr'ouverte, avec une aile attachée à l'épaule? A la pierre d'Italie, avec rehauts blancs, sur papier préparé à fond vert; en travers le monogramme et la date 1521 (collection de feu M. Bale); — un buste de vieillard appuyé sur une main, avec cette mention : *Cet homme était âgé de quatre-vingt-treize ans, et était encore sain et valide. Anvers, 1521.* Très belle étude sur fond violacé à l'encre de Chine, au pinceau, avec rehauts blancs (Albertine[1]). A l'Albertine encore, ce même vieillard, de plus petite dimension, dans la même attitude, esquissé au pinceau; la partie supérieure du bras gauche est complètement dessinée; à côté, de grandeur naturelle, l'avant-bras et la main, dont l'index et le pouce forment une courbe; au cabinet des Estampes de Berlin, un buste analogue et non moins beau[2]. — Plusieurs portraits : un buste d'adolescent imberbe, tourné à gauche, coiffé d'une toque, les oreilles couvertes d'abondantes mèches de cheveux, le cou dégagé, vêtu d'un pourpoint plissé; figure ouverte et charmante, presque féminine; en haut, 1521 à côté du monogramme; à la pierre d'Italie sur fond noir (collection du baron Ed. de Rothschild[3]); — un buste de jeune homme barbu aux cheveux bouclés, coiffé d'un grand chapeau et couvert d'un riche costume en fourrure, 1521 (British Museum); — un autre buste de jeune homme imberbe de trois quarts à droite, aux cheveux bouclés, coiffé d'un chapeau mou à larges bords, enveloppé dans un manteau doublé de fourrure; charmante figure d'une coloration très claire, à la pierre d'Italie, sur fond noir, 1521 (British Museum); — un troi-

1. Dans la collection Esterhazy, à Pesth, une copie de ce portrait, plus grand que l'original, d'une facture des plus minutieuses; au pinceau avec rehauts blancs sur papier préparé; probablement de G. Sadeler.

2. Cat. Posonyi, n° 343.

3. Cat. de la vente Firmin-Didot, n° 17.

sième buste de jeune homme, demi-grandeur, non moins charmant et élégant, vu à gauche, vêtu à peu près de même; à l'encre de Chine, au pinceau, sur papier préparé gris violacé dont le fond est lavé de noir (cabinet des Estampes de Berlin)[1]; — un buste d'homme tourné à gauche; barbe et cheveux frisés, nez recourbé, oreille d'un beau dessin; figure grave et méditative; le pourpoint est celui de quelque homme de qualité; en haut à gauche, 1521, au-dessus du monogramme; pierre d'Italie sur fond noir (musée grand-ducal, à Darmstadt); — un buste d'homme, de profil à gauche, imberbe, gros, aux chairs pendantes, le front chauve, de longs cheveux tombant en arrière; nez court et fort, bouche légèrement de travers; l'habillement dénote une condition inférieure; à la plume, un peu pâli, papier taché; en haut, 1521 (Albertine); — une tête de jeune Flamande en bonnet avec brides retombant sur les épaules, vue de trois quarts à gauche, fine et gracieuse sans aucun maniérisme; au fusain sur fond noir, monogramme et 1521 (British Museum); — un buste de jeune femme de trois quarts à gauche, vêtue d'un corsage ajusté, très montant et emprisonnant le cou; chapeau rond à côtes plissées, placé sur le côté droit, couvrant des cheveux ondulés; charmant visage, malgré quelque embonpoint; regard velouté, nez fin et légèrement retroussé, bouche petite avec des lèvres un peu épaisses; fusain sur fond noir, un peu endommagé; quoiqu'on lise sur le cadre le nom d'Anna Kehlinger, beauté connue alors à Augsbourg et à Nuremberg, il nous semble évident que cet agréable dessin appartient à la série des portraits faits en Flandre (château de Cobourg); — une jeune femme debout, de trois quarts à gauche, vêtue d'un élégant costume, corsage bas, ouvert en carré et laissant voir une chemise plissée, manches larges et tombantes à

1. Cat. Posonyi, n° 312.

revers en fourrure, basque recouvrant une jupe à ras de terre, bonnet en forme de capuchon avec bavolet descendant sur le dos; les mains croisées tiennent un mouchoir et un chapelet; en haut à droite, 1521, surmonté du monogramme (collection du baron F. Schickler); cette figure nous rappelle vivement la gracieuse *Femme allant à l'église,* dessinée par Dürer vingt et un ans auparavant; — enfin un évêque, assis sur une sorte de trône, dans l'apparat sacerdotal; peut-être une étude pour le saint Nicolas dont il est question dans ces quelques lignes du *Journal de voyage:* « J'ai offert à la plus grande et la plus riche corporation des marchands d'Anvers un saint Nicolas assis. En échange, ils m'ont fait présent de trois florins de Philippe. » Sur la même feuille, à droite, un buste d'homme coiffé d'un bonnet fourré, barbe courte et cheveux longs; au verso, un gros dogue couché, au-dessus duquel ces mots : *à Anvers;* plus à droite, la tête d'une espèce de lévrier; dans le coin, le dessin au trait d'une tête de lion (feuillet du carnet, cabinet des Estampes de Berlin)[1].

Nous devons placer vers le même temps un buste d'homme de trois quarts à gauche coiffé d'un bonnet, figure martiale, moustache et barbe au menton frisées, favoris clairsemés; pourpoint à collet rabattu et doublé de fourrure; chaîne tombant sur la poitrine; la complexion blonde du modèle est intelligiblement rendue, l'oreille est d'un dessin admirable; fusain d'une très belle conservation (château de Cobourg).

Dürer profite de son séjour dans les Flandres pour visiter deux des cités du pays les plus renommées à la fois pour leur importance politique, leur opulente industrie et les chefs-d'œuvre qu'elles renfermaient, Bruges et Gand. Cette excursion est pour lui une véritable marche triomphale; il est conduit dans la première de

1. Cat. Posonyi, n° 346.



FIGURE DE FEMME FLAMANDE

Collection de M. le baron F. Schickler



ces deux villes par Jean Ploos[1] « bon peintre, né à Bruges », nous dit-il. Le soir de son arrivée, Ploos organise en son honneur un grand banquet, « où il invite beaucoup de monde ». Dürer va voir les tableaux de Rogier van der Weyden et de Hugo van der Goes, « qui, tous les deux, ont été de grands maîtres » ; il s'arrête devant la statue de la Vierge en « albâtre », de Michel-Ange, qui se trouvait et se trouve encore dans l'église Notre-Dame; il visite les nombreuses églises remplies d'œuvres de Jean (van Eyck) et d'autres artistes remarquables, et la chapelle des peintres, « où il y a aussi de bonnes choses ». Ses confrères le reçoivent avec de grands honneurs et le mènent à leur chambre de guilde où il rencontre une réunion des principaux personnages de la ville; après un somptueux repas, « toute la société, composée de plus de soixante personnes », le reconduit aux flambeaux.

A Gand, même accueil; il est reçu par le doyen des peintres qui lui amène « les premiers maîtres de la peinture ». Là, Dürer paye un juste tribut d'admiration au tableau des frères van Eyck, l'*Adoration de l'Agneau,* qu'il trouve incomparable et admirablement conçu; il vante surtout les figures d'Ève, de Marie et de Dieu le père. Il voit aussi des lions vivants qu'il s'empresse de dessiner; nous en avons trois études : l'une à la Bibliothèque impériale de Vienne, les deux autres sur une même feuille, au cabinet des Estampes de Berlin, provenant de la collection Firmin-Didot. La première montre le lion couché de profil, regardant en face, les pattes en avant; les yeux aux regards irrités, fixant le peintre, sont d'une très vigoureuse expression; le poil est rendu, selon la manière de Dürer, par des traits rapides, mais avec cette sûreté de main qui donne le sentiment d'une chose très achevée;

1. Probablement Jean Proost de Bergen en Hainaut, établi à Bruges où il peignit en 1525 un *Jugement dernier* pour la chambre des échevins; cette œuvre est aujourd'hui au musée de l'Académie de Bruges (voy. Thausing, *Briefe,* etc., p. 230).

au-dessus de la tête, à droite, les mots : *A Gand;* au verso, une toute jeune fille portant une coiffure bizarre, dont Dürer nous indique la provenance par cette inscription : *Kolnisch Gepend* (coiffure colonaise), charmante figure ronde et un peu grosse; houppelande à ceinture, corsage bas découvrant une chemise bouffante avec collet et larges manches; grand bonnet sur une résille; les oreilles sont cachées par des nattes; à côté, le buste d'Agnès [1], tout enveloppée d'une longue écharpe formant une sorte de coiffe monacale, avec cette indication : *Sur le Rhin, ma femme, près Bopart* (Boppart) » ; les traits vieillis d'Agnès sont fortement marqués; la physionomie est dure et peu agréable (feuillet du carnet). Les deux autres dessins ne sont pas d'une facture moins étonnante; ils nous montrent sur une feuille l'avant-corps du lion, vue de face et de profil [2]; au verso, le portrait d'un homme en demi-figure, coiffé d'un grand chapeau à larges bords relevés, vêtu d'un ample manteau ouvert sur le devant et dégageant les plis de la chemise; au-dessus : *A Anvers, 1521 ;* à droite, une vague indication de paysage avec monticule boisé, en haut duquel on lit : *Près d'Andernach, au-dessus du Rhin* (feuillet du carnet).

Quelque temps après son retour à Anvers, Dürer est atteint d'une fièvre violente et de forts maux de tête. Déjà, lors de son excursion en Zélande, il avait contracté une bizarre maladie dont il n'avait, dit-il, jamais entendu parler, et il en souffrait encore. Il est à croire que ce mal étrange était une affection du foie; nous avons en effet, au musée de Brême, un petit portrait en demi-figure de Dürer par lui-même, le corps nu jusqu'au-dessus des

1. Ce portrait a dû être fait lorsque nos voyageurs repassèrent à Boppart pour regagner Nuremberg.

2. Une lionne debout, tournée à gauche, d'un assez beau caractère héraldique; en bas, 1521 et le monogramme de Durer; soigneusement exécutée à la gouache sur parchemin par quelque faussaire (collection du baron Ed. de Rothschild, provenant de la collection de M. Jean Gigoux).



BUSTE DE JEUNE FILLE ET PORTRAIT D'AGNÈS DÜRER.

Bibliothèque impériale, à Vienne.

hanches, avec une tache jaune à l'endroit du foie, vers lequel est tendu l'index de la main droite avec ces mots : *En haut, où est la tache jaune que je montre du doigt, là est ma douleur.* Dürer souffrit toujours de cette maladie qui finit par l'emporter. Le dessin de Brême n'a d'ailleurs aucune valeur d'art; il fut sans doute fait pour être envoyé à quelque médecin. La maladie dut être assez grave, au moins pendant trois semaines ; car, outre les soins que Dürer reçut d'un docteur anversois, il eut recours au savoir d'un médecin étranger auquel il offrit, comme souvenir, sa *Vie de la Vierge.*

Cependant il n'interrompt point ses travaux ordinaires; il fait à la pointe d'argent le portrait de Joachim Patenier, « le bon paysagiste », qui, quelques jours après, l'invite à son mariage. C'est d'après ce dessin, perdu aujourd'hui, qu'a été gravée l'estampe, classée à tort par Bartsch (B. 108) dans l'œuvre de notre maître. Au musée de Weimar, le buste presque de grandeur naturelle, à la pierre noire, du même Patenier par Dürer : le peintre flamand, la tête tournée de trois quarts à droite, le corps un peu plus de face, est coiffé d'un chapeau rond à larges bords; figure imberbe et un peu maladive; en haut, 1521 et le monogramme.

Le vendredi avant la Pentecôte de 1521, le bruit se répand à Anvers que Martin Luther a été fait traîtreusement prisonnier; cette nouvelle jette Dürer dans un trouble profond, car les idées de réforme avaient trouvé en lui un chaud partisan. Dès 1518, il était entré en relations indirectes avec Luther, qui chargeait l'humaniste Christophe Scheurl de lui transmettre ses remerciements pour un cadeau, *donum insignis viri Alberti Dureri.* Vers la même époque, il se lia avec Mélanchthon. Ses meilleurs amis, Pirkheimer et Lazarus Spengler, s'étaient jetés dans la Réforme avec une ardeur qui leur attira l'excommunication. Enfin, en 1520, dans une lettre à Spalatin, chapelain de l'électeur Fré-

déric de Saxe, Dürer manifeste, avec une liberté qui ne manquait pas de courage, ses sympathies pour le grand réformateur : « J'ai appris que mon très gracieux seigneur (Frédéric de Saxe) m'envoie lui-même les livres de Luther. C'est pourquoi je prie Votre Révérence d'exprimer à Sa Grâce électorale ma plus vive et ma plus respectueuse reconnaissance et de la prier respectueusement d'avoir en recommandation le digne docteur Martinus Luther, à cause de la vérité chrétienne qui nous importe plus que toutes les richesses et toutes les puissances de ce monde; en effet, ces choses passent avec le temps, mais la vérité demeure éternellement. Et, si Dieu permet que je rencontre le docteur Martinus Luther, je me propose de le pourtraire avec soin et de graver ce portrait sur cuivre, afin de perpétuer le souvenir de cet homme chrétien, auquel je dois d'être sorti de grandes angoisses... » Plus tard, Dürer embrasse ouvertement la Réforme; en décembre 1524, il écrivait à Nicolas Kratzer : « Nous sommes plongés dans l'humiliation et environnés de périls à cause de la foi chrétienne, car on nous considère comme des hérétiques... Que Dieu nous donne d'être constants dans le bien, qu'il éclaire nos adversaires, ces pauvres gens aveugles et misérables, afin qu'ils ne périssent pas dans leurs erreurs [1]. »

On comprend combien la nouvelle de l'arrestation de Luther dut consterner une âme si fortement entraînée vers les idées et la personne même du réformateur; aussi Dürer interrompt-il brusquement la prosaïque relation de son voyage pour s'abandonner à un mouvement d'éloquence tout à fait inattendu : « Vit-il encore ou l'ont-ils assassiné? — C'est ce que je ne sais, mais il a souffert pour la vérité chrétienne, pour avoir fustigé le papisme antichrétien, qui s'oppose de tout le lourd poids des lois humaines à l'af-

1. Voy. l'étude de M. Müntz : *Une nouvelle biographie d'A. Dürer*, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, t. XIV, p. 533 et suiv.

franchissement du Christ, et ainsi nous serons encore, comme jusqu'à présent, fraudés et entièrement dépouillés de tout ce qui est le fruit de notre sang et de notre sueur, et ce fruit sera encore dévoré d'une manière honteuse et méchante par un peuple de fainéants tandis que les hommes altérés et malades mourront de faim. » Et, continuant à déplorer les fausses interprétations de la doctrine divine par ces hommes qu'on appelle « les Pères », il adjure le Seigneur de rappeler dans ses pâturages ses brebis dispersées, dont une partie se trouve encore dans l'Église romaine et de les rassembler avec les Indiens, les Moscovites, les Russes et les Turcs, divisés par le joug et l'avarice des papes et par les faux semblants de sainteté... « Et, s'il faut que nous ayons perdu cet homme qui a écrit avec plus de clarté que personne depuis cent quarante ans [1] et à qui tu avais donné un esprit si évangélique, nous te prions, ô Père céleste, de donner encore ton Saint-Esprit à un homme qui rassemble de nouveau ta sainte et chrétienne Église, afin que nous puissions toujours vivre ensemble, unis et en chrétiens, et afin que tous les infidèles, tels que Turcs, païens et Calicutes [2], à cause de nos bonnes œuvres, aspirent à nous de leur propre gré et acceptent la foi chrétienne. » Puis, comparant le supplice de Jésus-Christ, « mis à mort par les prêtres », avec le sort de son successeur Martin Luther, tué traîtreusement, croit-il, avec l'argent du pape, il s'écrie : « De même que tu as alors décrété la ruine de Jérusalem, de même tu détruiras cette puissance usurpée du Siège romain. O Seigneur, donne-nous alors la Jérusalem nouvellement parée, qui descend du ciel, dont il est parlé dans l'Apocalypse, donne-nous l'Évangile saint et pur qui ne soit point obscurci par les doctrines humaines. » Tout le

1. Allusion à Wiclef.

2. Les Indiens de Calicut, la première ville de l'Inde où aborda Vasco de Gama.

morceau est sur ce ton de lyrisme indigné; on sent que la mort présumée de Luther a fait de Dürer comme un autre homme, que sa calme et douce nature s'est tout à coup transformée pour lui inspirer les graves accents de l'hymne religieux, mêlés aux plus violentes invectives du pamphlet : « O vous tous, pieux chrétiens, aidez-moi à pleurer cet homme divinement inspiré, et priez Dieu qu'il nous envoie un autre guide aussi éclairé. » Et pour remplacer Luther, qu'il croit perdu, Dürer fait un chaleureux appel à Érasme, sur qui les partisans de la Réforme fondaient des espérances que l'avenir justifia si peu : « O Érasme de Rotterdam, que veux-tu faire?... Écoute, chevalier du Christ, chevauche le premier à côté du Seigneur, protège la vérité et conquiers la couronne du martyre! Je t'ai entendu dire que tu ne te donnais plus que deux ans pour faire quelque chose; emploie-les au bien de l'Évangile et de la véritable foi chrétienne; fais entendre ta voix... O Érasme, reste avec nous, afin que Dieu se glorifie en toi... » Le sceptique humaniste de Rotterdam n'avait point de vocation pour les palmes du martyre; il n'aimait pas la vérité séditieuse et n'était pas homme à suivre Luther jusqu'au bout ou à accepter son héritage.

Cette éloquente prière, cette virulente attaque contre le despotisme de Rome, se termine par une péroraison émue : « O vous, chrétiens, demandez à Dieu son secours, car son jugement approche et sa justice va se manifester! C'est alors que nous verrons tout le sang innocent versé, jugé et damné par le pape, les prêtres et les moines : *Apocalypsis!* Voilà les victimes couchées sous l'autel de Dieu et qui crient vengeance; à quoi la voix de Dieu répond : Attendez que le nombre des innocentes victimes soit complet, alors je jugerai. » Et aussitôt après cette prophétique menace, Dürer reprend son ton ordinaire : « J'ai encore changé, dit-il, un florin pour mes dépenses, et j'ai donné huit sous au médecin. »

Le principal incident des derniers temps du séjour de notre maître à Anvers fut sa rencontre, dans les premiers jours de juin, avec Lucas de Leyde, venu en Flandre avec Mabuse vers le milieu de 1521 [1]. Dürer parle de ces rapports avec la froideur qui lui est habituelle : « J'ai été invité, dit-il, par maître Lucas qui grave sur cuivre. C'est un petit homme, natif de Leyde, en Hollande, qui est venu à Anvers. » Mais, malgré la brièveté de cette mention, les deux grands artistes s'apprécièrent mutuellement. Lucas fait cadeau de son œuvre entier à Dürer ; celui-ci lui offre en échange une collection de ses gravures. Enfin nous avons un souvenir précis des relations qui s'établirent entre eux dans le magnifique portrait que le maître allemand fit du graveur néerlandais (collection du comte de Warwick). La tête de Lucas se présente de face, coiffée d'un grand chapeau mou à larges bords; l'ensemble de la physionomie annonce une nature chétive; la transparence des yeux clairs, très finement saisie, donne à la figure une frappante originalité [2] ; les traits diffèrent sensiblement de ceux qui sont connus par le portrait que Lucas de Leyde a fait de lui-même; ils sont moins anguleux et plus largement dessinés : l'œuvre de Dürer est franchement traitée, librement et dans une tendance toute moderne, sans aucun mélange de ce maniérisme un peu archaïque qui caractérise celle de Lucas. Ce portrait du maître néerlandais par Dürer n'est point celui dont parle notre auteur, quand il dit dans son journal de voyage : « J'ai pourtraict maître Lucas de Leyde avec la pointe d'argent. » Cette dernière œuvre est aujourd'hui au musée

1. Vasari et après lui van Mander et Sandrart prétendent que la vraie cause du voyage de Dürer aux Pays-Bas aurait été le désir de connaître son rival dans l'art de la gravure.

2. Ce portrait passait pour être l'œuvre de Lucas de Leyde, à cause de la signature L et de la date 1525, toutes deux apocryphes, dont il est accompagné; il est cependant facile de retrouver sous le L les restes effacés du monogramme de Dürer, et sous le 5 de 1525 les traces d'un I (voy. *Chronique des Arts,* 1878, 19 janvier).

Wicar et doit être comptée parmi les plus belles de Dürer[1]; quant à l'autre, elle est au fusain, de la même année, car elle porte la date 1521. Dürer, ce qui est fort naturel, fit deux portraits du graveur de Leyde.

Vers la même époque, il se lie avec Gerhard (Horebout)[2]; le glorieux enlumineur avait une fille fort habile dans l'art qu'il cultivait si brillamment. Appelée à la cour de Henri VIII, elle mourut en Angleterre, comblée d'honneurs et de richesses. Dürer devine la grande célébrité qui était réservée à Suzanne Gerhard; il paye un florin un petit Sauveur enluminé par elle. « C'est vraiment une grande merveille, qu'une femme puisse faire si bien. »

Une déception et une bonne fortune marquent les derniers temps de son séjour dans les Flandres. Madame Marguerite, qu'il va encore voir à Malines, refuse d'accepter un portrait de l'empereur peint par lui et qu'il céda plus tard pour une pièce d'étoffe blanche. Dürer fut mieux traité par le roi de Danemark. Au moment

1. C'est M. Hymans qui a reconnu dans ce dessin le portrait de Lucas de Leyde (voy. *Bulletin des commissions royales d'art et d'archéologie*, Bruxelles, juin 1877). Ce dessin a été gravé dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XV, p. 81. M. Gonse, dans son étude sur le musée Wicar, en parle ainsi : « Le portrait d'homme au crayon d'argent, sur un papier préparé, est un véritable chef-d'œuvre et certainement l'une des perles de la collection. Quoique cette figure vivante ne soit exprimée que par quelques traits, linéaments à demi effacés, sa valeur la place au rang des plus beaux dessins de Dürer, qui en a tant laissé et de si beaux. » C'est d'après ce portrait qu'a été faite la gravure du *Pictorum aliquot celebrium Germaniæ inferioris effigies*, Anvers, 1572 (p. 10); elle est probablement de Jérôme Wierix (dont M. Drugulin, dans son *Catalogue des portraits*, n° 11969, cite un portrait de Lucas de Leyde). Au musée de Rennes, une copie étonnamment fidèle du dessin de Lille, de plus petite dimension, à la pointe d'argent relevée de plume; sans doute une étude de Wierix pour sa gravure du *Pictorum*. Dans ce même recueil préparé par l'éditeur-graveur Jérôme Cock (mort en 1570), et publié par sa veuve, les portraits de Patenier et de Bernard van Orley sont également gravés d'après des dessins originaux de Dürer.

2. Ce brillant artiste travailla de 1516 à 1521 à l'enluminure de livres d'heures pour l'archiduchesse Marguerite; c'est dans son atelier que fut exécuté le célèbre bréviaire Grimani conservé à la bibliothèque Saint-Marc de Venise (voy. Thausing, *Briefe*, etc., p. 234).

où il allait quitter Anvers (2 juillet), il est appelé par Christian II qui lui fait faire son portrait et celui de son serviteur Antoine : « Et j'ai dû, dit-il, dîner avec le roi; il s'est montré fort gracieux envers moi. » Le 3 juillet, il suit le souverain à Bruxelles et est invité à un grand banquet que celui-ci offre à l'empereur, à Madame Marguerite et à la reine d'Espagne[1]. Il fait un second portrait du roi, à l'huile, et reçoit trente florins. De son côté, il offre à Christian II les meilleures pièces de son œuvre gravé, qui sont encore un précieux ornement du musée de Copenhague; ce sont peut-être les plus belles épreuves que l'on connaisse des gravures de notre maître.

Au milieu de ses préparatifs de départ, Dürer trouva le temps de faire un nouveau portrait de sa femme, intéressant par sa remarquable exécution et par cette inscription de la main de l'auteur : *Ceci Albert Dürer a pourtraict d'après sa femme à Anvers, dans le costume néerlandais, en l'année 1521, lorsqu'ils avaient ensemble vingt-sept ans de mariage*[2]. L'union de Dürer et d'Agnès Frey ayant été célébrée le 7 juillet 1494, ce portrait doit être placé dans les premiers jours de juillet 1521; à la pointe d'argent sur papier préparé, violacé (cabinet des Estampes de Berlin). A cette féconde année appartiennent encore quelques belles études que nous nous bornerons à énumérer : — sur une même feuille, cinq figures d'hommes alignées, dont deux en costume de guerre, avec ces mots : *Ainsi vont les gens de guerre en Irlande derrière l'Angleterre;* et trois autres avec cette mention: *Ainsi vont les paysans en Irlande*[3] (Dürer avait sans doute rencontré à Anvers quelques habitants de ces pays, ou copié des dessins dont l'originalité l'avait frappé); 1521 et le monogramme; à la plume,

1. On ne sait de qui Dürer veut parler : Jeanne la Folle était à Tordesillas, et Charles-Quint ne se maria qu'en 1526 avec Isabelle de Portugal

2. Cat. Posonyi, n° 344.

3. Cat. Posonyi, n° 345.

lavé d'aquarelle (cabinet des Estampes de Berlin); — de cette même série, à la plume, lavé d'aquarelle, trois autres feuillets dans la collection du baron Ed. de Rothschild : 1° deux figures de femmes, l'une de face, l'autre de trois quarts à gauche, vêtues d'étranges costumes; au-dessus, cette légende : *C'est ainsi que vont les gens du commun en Islande;* 1521 et le monogramme; 2° trois femmes plus richement habillées, dont une porte une lourde houppelande qu'elle lève jusqu'au-dessus de la tête; au-dessous : *C'est ainsi que vont les puissants en Islande;* 1521 et le monogramme; 3° une femme, d'une dimension double des figures précédentes, avec une mitre, une grande chape rayée, et un chapelet entre les mains; en haut : *C'est ainsi que vont les femmes riches en Islande;* 1521 et le monogramme[1]; — *L'Ensevelissement du Christ :* à gauche, le corps du Christ est porté par des hommes qui s'acheminent vers le tombeau; à droite, toute une procession funéraire de saintes femmes, de prêtres, etc.; 1521 (Offices); un autre *Ensevelissement,* dans le même esprit, à la plume, de la même année; figures moins nombreuses, mais de plus grande taille et traitées avec plus de style et de vigueur dramatique (collection du baron F. Schickler, à Paris); enfin une troisième composition, de la même année, montrant le Christ couché dans son linceul comme dans un hamac et porté au tombeau par quatre personnages suivis d'un grand nombre de fidèles; fond de paysage avec le calvaire dans le lointain; en bas, au milieu, 1521 au-des-

1. Est-ce dans la suite de Christian II que Dürer avait remarqué ces Islandais? Notons à propos de ces costumes nationaux une petite figure de jeune femme debout, les mains jointes sous un manteau fourré à longs plis retenu par une agrafe; elle porte un mouchoir en mentonnière et une étrange coiffure en forme de mortier; à côté, le buste de cette même figure, coiffé d'un chapeau plus élevé; à la plume; en haut : *ein turgin* (une Turque) et le monogramme (Ambrosienne); il est évident que ce n'est pas là une vraie Turque, mais plutôt une femme appartenant à quelque peuplade du Nord.

sus du monogramme; à la plume (cabinet des Estampes de Francfort); ces trois projets sont évidemment pour une seule et même œuvre qui semble ne pas avoir été exécutée; — une tête de jeune homme aux cheveux bouclés, un peu inclinée sur l'épaule, de profil à droite, d'une expression tendre et souffrante; probablement une étude d'après nature pour un saint Jean; sur papier préparé violacé, au pinceau et à l'encre de Chine avec rehauts blancs; 1521 et le monogramme; au verso, deux esquisses d'ogives sur chapiteaux, avec une inscription explicative (musée de Brême); — une buste de jeune fille vue de face, penchée vers la gauche, tête nue, les yeux à demi fermés; grandeur naturelle; à la pierre d'Italie, sur papier teinté de vert; 1521 et le monogramme (musée du Louvre); — une *Sainte Famille,* ainsi décrite par M. Reiset[1] : « La Vierge, assise, tient sur ses genoux l'enfant Jésus, qui se retourne vers sainte Catherine d'Alexandrie, agenouillée à ses pieds. Derrière ce groupe se tiennent debout saint Jacques le Majeur et saint Jean. A droite, un ange assis jouant de la mandoline; à gauche, un ange jouant de la basse. Sur le second plan, on voit saint Joseph appuyé contre la base d'une colonne, et lisant. » Daté 1521; à la plume (collection du duc d'Aumale); — une composition très semblable à la précédente, portant la même date, et aussi à la plume, mais d'une exécution plus lourde (musée du Louvre); — enfin quelques natures mortes : 1° un esturgeon, à l'aquarelle relevée de plume, et au-dessus, le même poisson dont une partie seulement est achevée, l'autre n'étant qu'indiquée comme si elle était encore dans l'eau (British Museum); 2° un pupitre sur une table avec un livre ouvert[2]; au-dessous, deux livres superposés, et à côté, une boîte en métal; 3° une tête de mort couchée en travers sur une table; 4° un vêtement de femme accro-

1. *Description abrégée des dessins de diverses écoles,* n° 311.

2. Ce livre ouvert rappelle celui que l'on voit dans la gravure de l'Érasme.

ché à un porte-manteau. Ces quatre dessins, datés 1521, sont de la plus belle exécution; les trois derniers à l'Albertine, sur papier violacé; au pinceau avec rehauts blancs.

Le vendredi matin (12 juillet), Dürer quitta Bruxelles pour rentrer par la voie la plus courte à Nuremberg; son journal finit par ces mots : « Le lundi (15 juillet), nous traversons la ville de Juliers, nous arrivons à Berghen où nous mangeons pour trois sous. De là, nous partons pour Cologne. »

Malgré le bon accueil que Dürer reçut de tous côtés, malgré les nombreuses commandes qui lui furent faites, et auxquelles il satisfit par un travail incessant, malgré toutes sortes de transactions et d'échanges, ce séjour d'un an dans les Flandres ne paraît pas l'avoir beaucoup enrichi. Au moment même de son départ d'Anvers (1er juillet), il est forcé d'emprunter à Alexandre Imhof cent florins d'or : « Je lui donnerai en échange ma signature cachetée pour qu'il me la fasse présenter à Nuremberg ; sur quoi je le payerai aussitôt avec remerciement. » Cet important emprunt prouve assez que Dürer n'avait pas amassé une fortune pendant son voyage aux Pays-Bas. Peut-être avait-il trop dépensé pour l'acquisition d'une foule d'objets précieux, expédiés par lui dans sa ville natale; peut-être encore les nombreuses gratifications et les libéralités de toute espèce qu'il sème çà et là avaient-elles épuisé sa modeste bourse d'artiste. Mais il semble plutôt que ses travaux aient été peu rémunérés, et qu'il n'ait pas su apporter dans ses opérations commerciales l'entente d'un homme d'affaires. Il se plaint, du reste, d'avoir été assez mal payé par tout le monde : « J'ai, aux Pays-Bas, dans toutes mes affaires, achats, ventes et autres, éprouvé des dommages, en tous mes rapports avec les hautes et basses classes, et particulièrement avec Madame Marguerite qui ne m'a rien donné pour tout ce que je lui ai fait ou offert. »

Toutefois, le Conseil d'Anvers, désirant, en dehors du concours des artistes nationaux, s'attacher spécialement le grand maître de Nuremberg, lui avait fait des propositions réellement libérales, comme en témoignent ces quelques lignes d'une lettre adressée en 1524, par Dürer, au Conseil de sa ville natale[1] : « Il y a peu de temps, lors de mon séjour dans les Pays-Bas, le Conseil d'Anvers m'a offert trois cents florins de Philippe d'appointements annuels, avec l'exemption de tous frais et le don d'une maison bien bâtie. Et en outre tout ce que j'aurais fait pour les Seigneurs m'eût été payé en dehors. J'ai refusé tout cela par un effet de cet amour particulier que j'ai pour Vos Honorées Sagesses et aussi pour cette digne ville, ma patrie, et j'ai mieux aimé vivre modestement auprès de vous que grand seigneur et riche ailleurs. » Certes, si l'on compare cette vie, toujours troublée par des questions d'argent, avec l'existence fastueuse et brillante des maîtres italiens, le sort d'un Raphaël et d'un Titien paraît plus enviable que la pénible aisance de Dürer. Mais qu'importait au maître de Nuremberg? Qu'importe à la postérité? Son voyage en Flandre, s'il fut pauvre d'avantages pécuniaires, fut en revanche fécond en résultats artistiques. Dürer s'est retrempé dans cette patrie de l'art, il y ranima son inspiration, et désormais toutes ses œuvres, sans rien perdre de leur caractère original, porteront la forte empreinte de ce commerce d'un an avec les grands peintres flamands.

1. Voy. dans l'Appendice du *Tableau d'autel de Jacob Heller*, nº VI.

XIII

RETOUR A NUREMBERG. — SUJETS RELIGIEUX.
LE CRUCIFIEMENT. — LA CALOMNIE D'APELLE. — PORTRAITS.
FIGURES DE SAINTS. — LES QUATRE APOTRES.
ÉTUDES POUR LES OUVRAGES THÉORIQUES.

Dürer rentre à Nuremberg dans la seconde moitié de l'année 1521. Il est parvenu, après ce glorieux et utile voyage dans les Pays-Bas, à une sorte de seconde maturité. Les divers dessins du carnet, les portraits surtout, attestent l'entier développement de son génie. Les dernières années (1522-1528) de sa trop courte carrière offrent des pages supérieures à celles des précédentes, et cette supériorité se montre moins dans la gravure que dans la peinture et les dessins. Ici l'influence des chefs-d'œuvre flamands est manifeste; toute trace d'archaïsme a disparu; le pinceau et le crayon acquièrent une liberté et une largeur nouvelles; aussi est-ce pendant cette période que le maître produit ses œuvres les plus parfaites, le portrait d'homme conservé à Madrid, celui de Holzschuher[1] et les deux panneaux des *Quatre Apôtres*[2].

Mais, avant d'entreprendre ces morceaux hors ligne, Dürer promena comme toujours son imagination capricieuse à travers les

1. Au musée germanique de Nuremberg.
2. A la Pinacothèque de Munich.

sujets les plus variés, dont beaucoup sont empruntés au Nouveau Testament. D'abord un *Crucifiement* conçu avec cette simplicité qui lui est propre lorsqu'il traite ce sujet classique : le Christ est d'une expression toute nouvelle; au lieu de cette résignation et de cette miséricorde que les autres maîtres, et Dürer lui-même, lui donnent ordinairement dans cette suprême agonie, les traits sont animés d'un sentiment de sombre douleur qui n'a point encore pardonné; à sa droite, la Vierge debout, en prière, enveloppée dans de très belles draperies, porte sur son visage amaigri les marques de poignantes souffrances; la tête de saint Jean, placé à gauche, est d'un caractère indécis; à la plume, sur papier blanc, 1521 et le monogramme (Albertine). Puis une *Descente de Croix* d'une noble composition : la Vierge soulève de ses deux mains la tête et le bras gauche du Christ; elle se penche, dans un mouvement d'une tendresse ineffable, sur ces restes sacrés, pour en contempler une dernière fois les traits défigurés par la douleur et par la mort; à gauche, une sainte femme joint les mains en regardant Jésus; à droite, saint Joseph d'Arimathie tient le vase aux épices; à côté de lui, saint Jean dont la charmante figure respire une profonde expression de douceur mélancolique; le corps du Christ est d'une grande beauté, bien que l'attitude en soit un peu contournée et d'un réalisme trop accusé; à la pointe d'argent sur papier blanc préparé; 1522 et le monogramme (musée de Brême). Enfin, une belle étude jusqu'à mi-corps d'un Christ fustigé, nu et assis; les mains croisées tiennent les lanières et les verges; ici encore, la victime ne se résigne point, les yeux regardent à droite et semblent menacer les bourreaux, les cheveux flottent épars; le corps long, aux chairs un peu pendantes, fidèlement étudié sur le modèle vivant, manque de noblesse; les bras surtout déplaisent par une longueur démesurée; à la pointe d'argent, sur papier préparé à fond verdâtre, avec des traces de rehauts blancs; 1522 et le monogramme (musée de Brême).



ECCE HOMO

Musée de Brême.


1522

En 1524, Dürer traite, pour la dernière fois, un autre de ses sujets favoris, l'*Adoration des Mages :* à l'entrée d'une rustique demeure, la Vierge assise, chargée d'un lourd manteau, porte sur ses genoux l'enfant emmailloté; saint Joseph est debout, à côté d'elle, le chapeau à la main; l'un des rois mages est agenouillé devant la Sainte Famille, dans un mouvement de naïve admiration; l'autre, d'une haute stature, aux traits nobles, magnifiquement vêtu, offre de la main droite un riche vidrecome, tandis que de la gauche il tient par le bras le troisième mage dont les traits accusent nettement la race noire, et l'invite à s'approcher; composition harmonieuse et simple, sans prétention à l'effet, d'un style élevé ; à la plume ; 1524 et le monogramme (Albertine). De l'année précédente, une *Cène,* étude pour la gravure sur bois [1] qui fut exécutée cette année même : Jésus et les apôtres sont réunis autour d'une longue table; le Christ, avec saint Jean qui se penche vers lui, occupe un des bas côtés (dans la gravure, il est plus judicieusement placé au centre de la composition); les apôtres sont en général d'une expression assez vulgaire; le dessin, portant quelques retouches d'une main étrangère, se recommande surtout par l'exécution; à la plume, sur papier blanc; en haut, à gauche, 1523 et le monogramme (Albertine). Il n'y a que des éloges à donner à une *Annonciation* de 1526 ; composition, exécution, personnages, tout est également réussi dans ce petit chef-d'œuvre : « La sainte Vierge est assise, vers la droite, sur un siège garni de coussins, et sous un baldaquin attaché à la muraille. Devant elle on voit, sur une table, un pupitre garni de livres de prières et une tige de lis placée dans un vase. L'ange Gabriel, levant le bras droit au ciel, lui présente de la main gauche un papier sur lequel se lit une inscription. L'ar-

1. Bartsch, 53 : « *Jésus-Christ célébrant la Cène avec ses apôtres.* — On remarque sur le devant, à droite, un pot, un panier rempli de pain, et la tablette avec l'année 1523 et le chiffre. »

tiste a indiqué, avec soin et précision, les autres détails de l'ameublement[1]. » Œuvre tout exquise, imprégnée d'un charme italien; l'ange Gabriel évoque, par la grâce de l'allure et des traits, le souvenir un peu lointain de Filippino Lippi. La scène est placée dans un milieu copié d'après nature, quelque élégant intérieur de maison allemande au XVI[e] siècle. Le soin et le fini de tout le dessin montrent que l'artiste n'a pas voulu faire une étude pour un tableau, mais bien un travail définitif; à la plume, lavé d'aquarelle dans des tons clairs et doux; daté 1526 (collection du duc d'Aumale).

On a beaucoup discuté à propos d'une gravure au burin, le *Crucifiement,* regardée par les uns comme étant de Dürer, et par les autres comme apocryphe. Voici la description qu'en donne Passavant : « Le Crucifiement. Ébauche au contour. Au milieu, le Christ, attaché à la croix, se présente de face; la Madeleine, placée derrière la croix, en embrasse le pied. A gauche, à côté de la Vierge, quatre saintes femmes, une cinquième plus vieille, qui lève une main, ensuite un enfant. Sur le devant, à droite, saint Jean, les mains jointes, et derrière lui un homme tenant un long bâton fourchu au sommet. Entre ces figures et la croix, il se trouve un espace vide qui paraît avoir été laissé pour y placer d'autres figures. Le fond offre une ville avec une église et, à droite, un château sur un rocher. Dans les ciels planent de chaque côté six chérubins, dont quelques-uns parmi des nuages. Une tablette avec le monogramme de Dürer est placée, près d'une tête de mort, sur le terrain presque au milieu, un peu à droite. Les contours sont tracés très légèrement au burin, comme c'était l'habitude d'Albert Dürer et comme nous le voyons tracer l'épreuve de la planche non terminée de l'Adam et Ève de la collection Albertine, à Vienne[2]. »

1. Voy. *Description abrégée des dessins de diverses écoles, appartenant à M. F. Reiset,* n° 310.

2. *Peintre-Graveur,* t. III, p. 156, n° 109.



L'ANNONCIATION

Collection de M. le duc d'Aumale.



Avec Passavant, MM. Nagler, de Retberg, von Eye, Galichon et d'autres attribuent cette gravure à notre maître; MM. Hausmann et Thausing sont d'un avis contraire. Nous sommes parvenu à réunir une suite d'études de Dürer dont l'examen nous paraît lever tout doute sur l'auteur de cette planche. D'abord le dessin pour le Christ en croix, tout à fait dans la même attitude que celui de la gravure : la tête a cette expression prononcée de courroux que nous avons déjà relevée dans deux autres Christs dessinés par Dürer vers les mêmes temps; les jambes, au lieu d'être croisées comme à l'ordinaire, tombent parallèlement le long du bois; les pieds sont aussi séparés et percés chacun d'un clou; aux pieds du Christ, 1523, surmonté du monogramme[1] (musée du Louvre, don de feu M. Gatteaux). Ensuite la Madeleine derrière le pied de la croix, qu'elle tient embrassée; la tête, aux cheveux épars sous un long voile, se lève vers le Christ; le corps, perdu dans de larges draperies, s'affaisse sous le poids de la douleur; les mains sont courtes et lourdes; à droite, 1523 au-dessus du monogramme (collection de M. Dumesnil). Puis, sur une même feuille, trois figures de saintes femmes; deux d'entre elles, chargées de longs manteaux, la tête enveloppée d'épaisses coiffures, l'une joignant les mains, l'autre les croisant sur la poitrine, sont celles qui dans la gravure se trouvent immédiatement à la droite de la croix; la troisième, placée entre les deux précédentes, au second plan, ne laisse voir que la tête et serre contre la bouche un pan de son manteau, comme pour étouffer ses gémissements[2]; 1521 et le monogramme (collection de M. Dumesnil). Enfin, une tête d'en-

1. On conserve à l'Académie de Venise une très belle esquisse à la plume qui offre des analogies avec ce dessin et pourrait en être une première pensée. C'est un Christ debout; le torse et la jambe gauche sont rapidement indiqués, la jambe droite manque; une ceinture flotte autour des hanches; 1521 et le monogramme.

2. Ces figures, agrandies, sont empruntées au *Crucifix* (B. 23).

fant ailé, renversée, toute bouffie, en pleurs, dans un ciel nuageux; 1520 et le monogramme (musée du Louvre); cette tête est celle du plus grand des chérubins qui, dans la gravure, planent au milieu des nuages à la droite du Christ. Remarquons encore que le saint Jean, connu par sa ressemblance avec Luther, reparaît dans la gravure, à gauche du Christ[1]. Tous ces dessins sont exécutés de la même manière, à la pierre d'Italie, avec rehauts blancs, sur papier préparé verdâtre.

L'ensemble de ces études, d'un caractère nettement homogène, a été évidemment conçu en vue de la gravure contestée. Sans doute, cette planche n'offre pas les qualités ordinaires du grand artiste, ce qui s'explique aisément : Dürer s'est contenté de transporter sur le cuivre, en la décalquant au trait, la composition générale du *Crucifiement;* l'exécution définitive aurait fait disparaître les lourdeurs du calque. Qu'on se rappelle que le projet à la plume du *Petit Cardinal,* conservé à Brême, a donné lieu à une remarque du même genre. D'ailleurs, le Christ de la gravure, par l'énergie du dessin et la sûreté du trait, est tout à fait digne du maître.

En 1522, Dürer reçoit cent florins « pour la grande peine qu'il a eue avec le dessin de l'hôtel de ville ». Le Conseil de Nuremberg avait, l'année précédente, décidé, par décret, que la grande salle des fêtes serait ornée de peintures d'après les dessins de Dürer. Les cent florins étaient la rémunération du concours apporté à cette entreprise[2].

La décoration murale de la grande salle se compose de trois morceaux : la reproduction agrandie du *Char triomphal de Maximilien;* une tribune contenant sept musiciens avec un certain nombre d'auditeurs; la *Calomnie,* d'après Apelle. On conserve

1. Voy. plus bas, p. 338-339.
2. Voy. Baader, *Beitræge zur Kunstgeschichte Nürnbergs,* t. I[er], p. 8.



A. Dürer del. Dujardin sc.

LE CHRIST EN CROIX

(Dessin donné par M. Gatteaux au Louvre.)

Gazette des Beaux-Arts. A. Quantin Imp. Édit.

à l'Albertine l'étude à la plume exécutée par Dürer pour ce dernier morceau. Le sujet est tiré d'un petit traité de Lucien, intitulé *Calumniæ non temere credendum,* dans lequel le philosophe railleur décrit un fameux tableau d'Apelle, représentant, à l'aide de figures allégoriques, les dangereux effets de la calomnie. Ce sujet avait tenté plusieurs des devanciers et des contemporains de Dürer[1] : Botticelli, Mantegna, Raphaël, Mocetto, Franciabigio, et, après lui, fut repris par Rembrandt et quelques autres[2].

« Sur la droite, dit Lucien, est assis un homme qui porte de longues oreilles, dans le genre de celles de Midas : il tend de loin la main à la Calomnie qui s'avance. Près de lui sont deux femmes : l'Ignorance, sans doute, et la Suspicion. De l'autre côté, on voit la Calomnie approcher sous la forme d'une femme divinement belle, mais la figure enflammée, émue et comme transportée de colère et de fureur; de la gauche, elle tient une torche ardente; de l'autre, elle traîne par les cheveux un jeune homme qui lève les mains vers le ciel et semble prendre les dieux à témoin. Il est conduit par un homme pâle, hideux, au regard pénétrant; on dirait un homme amaigri par une longue maladie. C'est l'Envie personnifiée. Deux autres femmes accompagnent la Calomnie, l'encouragent, arrangent ses vêtements et prennent soin de sa parure. L'interprète qui m'a initié aux allégories de cette peinture m'a dit que l'une est la Fourberie et l'autre la Perfidie. Derrière elles marche une femme à l'extérieur désolé, vêtue d'une robe déchirée : c'est la Repentance; elle détourne la tête, verse des larmes et regarde avec une confusion extrême la Vérité qui vient à sa rencontre. C'est ainsi qu'à

1. Voy. Thausing, 414-17.

2. Le dessin de Mantegna est au British Museum; il a été gravé par Mocetto et copié par Rembrandt dont le dessin original se trouve au même musée. Le tableau de Botticelli, aux Offices; celui de Franciabigio, au palais Pitti; le dessin de Raphaël, dans la *Salle des Boîtes*, au musée du Louvre.

l'aide de son pinceau Apelle représenta le danger auquel il avait échappé [1]. »

Durer suit de près cette description : le juge est assis dans un fauteuil à dais entre le Soupçon et l'Ignorance, figurés sous des traits féminins; il porte des oreilles d'âne, son expression et son attitude trahissent l'incapacité et l'ahurissement. Le Soupçon murmure à son oreille gauche de mensongères insinuations; à sa droite, l'Ignorance, debout, semble raconter à sa façon les faits de la cause. Tenant d'une main la torche fatale, la Calomnie saisit de l'autre les cheveux de l'accusé qu'elle jette éperdu aux pieds du juge. La victime tend les bras en suppliant et proteste de son innocence. Derrière la Calomnie, formant un groupe, l'Envie maigre et desséchée, la Perfidie et la Fourberie ; puis, en un second groupe, l'Erreur, sous les traits d'un rustre jetant en avant ses mains accusatrices ; la Précipitation, dont la robe, retroussée à la hâte, laisse voir les jambes nues, et le Châtiment, tenant une épée dans la main droite ; derrière ce groupe, le Repentir, couvert de longs habits de deuil, menaçant de son bâton les mauvaises passions et le juge coupable, se retourne vers la Vérité ; celle-ci, magnifiquement parée, coiffée d'un large chapeau empanaché, avec le sceptre, portant dans une coupe un soleil rayonnant, s'avance la dernière, calme et solennelle, réparant par une tardive justice le dommage causé. On voit que Durer, sauf de très légers changements et l'addition du groupe de l'Erreur, de la Précipitation et du Châtiment, a traduit avec une scrupuleuse exactitude le texte même de Lucien que Pirkheimer, qui s'était occupé de cet auteur grec tout spécialement, lui avait sans doute communiqué et expliqué. Le sens de la composition est clair, facilement saisissable, grâce surtout aux indications en allemand et en latin

1. Voy. *Œuvres complètes de Lucien de Samosate;* traduction de M. E. Talbot, t. II, p. 286.

qui donnent le nom et la signification de chaque figure. Cette part faite à l'éloge, il faut reconnaître que la noblesse et la grandeur, qui sont les qualités obligatoires du dessin allégorique, manquent un peu à tout ce cortège de personnages habillés à la mode de Nuremberg, et que l'ensemble fait plutôt songer au *genre* qu'au grand art.

L'année 1522 et les suivantes sont assez riches en portraits. Le nom de Dürer était si glorieux, le maître était arrivé à une telle perfection dans l'art de rendre la figure humaine, que dans tous les rangs de la société on regardait comme un honneur d'être portrait par lui. Empereur, grands dignitaires de l'empire, hommes célèbres dans la science, dans la littérature et dans l'art, étrangers de haute naissance, tous mettaient à profit le génie du grand maître. Le plus admiré des portraits de cette année (1522) est celui d'Ulrich Varenbüler, ami d'Érasme et de Pirkheimer, plus tard protonotaire près la chambre impériale de justice et ensuite chancelier de cette même chambre. La gravure sur bois [1] le montre en buste, presque entièrement de profil, tourné à droite; une large barrette, penchée sur le côté gauche, découvre une résille qui retient les cheveux; la tête est assez petite; cou long, nez recourbé, lèvres épaisses et saillantes, œil perçant et d'une contraction énergique, oreille fine et nerveuse, menton proéminent avec une barbe rare et frisée; quelques poils ras aux joues; les épaules, fortes et arrondies, portent un pourpoint à col rabattu, ouvert sur la poitrine. Toute la figure montre une mâle assurance, un air d'élégante hardiesse, rendu avec une grande indépen-

1. Bartsch, 155 : « Ulric Varnbüler, à mi-corps, vu presque de profil et tourné vers la droite. Dans la marge d'en haut est écrit : VLRICVS VARNBVLER. ZC. M. D. XXII. Dans un cartouche à mi-hauteur de la droite de l'estampe, on lit : *Albertus Durer Noric.s hac imagine. Ulrichum cognom. to Varnbuler, Ro, Caesarei Regimini. s. in Imperio, a secretis, simul chigramateum, vt quem amet unice, etiam posteritati t cognitum reddere c qꝫ conatur.* »

dance, sans aucun mélange de convention. L'étude pour cette gravure, en sens inverse, est au crayon brun et noir, sur papier blanc, de grandeur naturelle (Albertine)[1].

Tout autre est le portrait d'une femme d'environ cinquante ans, très corpulente, quelque bourgeoise de Nuremberg ou des environs, parente ou amie d'Agnès Frey, comme l'indiquent les mots écrits de la main du maître : *Hab Albrecht Durer nach... er Hausfrau conterfeit*[2], et présentant une ressemblance très marquée avec le portrait que possède M. Vieweg (voy. p. 84); elle est vue en buste, les yeux baissés, le corps tourné à gauche ; les cheveux apparaissent sous un haut bonnet ; à la pierre d'Italie, sur papier vert préparé (British Museum). Vers le même temps, Dürer grave sur cuivre le portrait du cardinal Albert de Mayence, déjà dessiné et gravé par lui en 1518-1519. Le premier de ces deux portraits dont nous avons parlé (l'archevèque avait alors vingt-neuf-ans) est connu sous le nom de *Petit Cardinal* (B. 102) ; le second, celui qui nous occupe, de dimension plus grande, daté 1523, portant le nom de *Grand Cardinal*[3], fut exécuté lorsque Albert de Mayence était âgé de trente-quatre ans. Le Louvre possède une

1. C'est à tort que le catalogue Firmin-Didot a désigné au n° 19, sous le nom de Varenbüler, un buste d'homme, de trois quarts à droite, coiffé d'un chapeau à larges bords d'où s'échappent d'abondantes mèches couvrant les oreilles, vêtu d'un manteau à revers croisés laissant voir le montant d'une chemise plissée; regard clair et fixe, nez aigu et de travers, cou un peu fort ; à la pierre d'Italie sur fond noir (collection du baron Ed. de Rothschild).

2. *Moi Albrecht Dürer ai pourtraict d'après... de ma femme.* Ce buste ressemble aux deux têtes de femmes et de jeune fille de 1503 et de 1505. Il n'est point impossible que ces quatre modèles aient été des membres de la famille d'Agnès Frey.

3. Bartsch, 103 : « *Albert de Mayence, vu de profil.*— Le même électeur de Mayence, à mi-corps, vu de profil et dirigé vers la droite. Ses armoiries, surmontées du chapeau de cardinal, se voient vers le haut de la droite, et le chiffre de Dürer est marqué au bas de la gauche, près du bord de l'estampe. Ce morceau a deux marges ; dans celle d'en haut est écrit : MDXXIII. SIC. OCVLOS, etc. ANNO AETATIS. SUE. XXXIIII. Dans l'autre, qui est au bas, sont les noms et les titres exactement tels qu'ils se trouvent dans l'estampe précédente. »

étude à la pointe d'argent, sur papier blanc préparé, faite d'après



PORTRAIT D'ULRICH VARENBULER.

Albertine.

nature pour cette gravure ; le cardinal-archevêque paraît avoir très rapidement vieilli depuis 1518; le nez, les lèvres, l'ensemble

des traits vus de profil à gauche [1], portent les traces d'une vieillesse prématurée ; il y a beaucoup plus de cinq années entre les deux figures ; on donnerait aisément quarante-cinq ans à la seconde. La tonsure est nettement marquée [2], le vêtement est esquissé au trait. C'est un des beaux portraits de Dürer, d'une exécution fine et serrée. Le caractère et l'état du personnage sont saisis avec une pénétrante observation et un grand relief dans les moindres détails. On se sent en face d'un de ces cardinaux semi-païens, lettrés et un peu sensuels de la Renaissance [3].

Moins connu est le grave et délicat portrait de lord Morley [4], dessiné à la pierre d'Italie, sur papier préparé vert, en 1522. Le chancelier se présente derrière une table, à mi-corps, de face, la tête légèrement tournée à gauche ; figure imberbe, maigre et distinguée, méditative et souffreteuse, cheveux plats assez longs, tombant sous un tricorne à bords relevés, orné d'un médaillon ; le buste est revêtu d'un riche pourpoint semé de dessins à l'aster, avec larges manches à crevés, et couvert d'une palatine en belle fourrure, sur laquelle pend une chaîne massive ; la main droite tient un sceau appuyé sur la table, la gauche est comme en écharpe

1. La gravure est en sens inverse.

2. Dans la gravure, le cardinal est coiffé d'un bonnet.

3. Dürer parle de ce portrait dans une lettre qu'il adresse, le 4 septembre 1523, au cardinal-archevêque : « J'ai cette année en son temps, avant d'être malade, envoyé à Sa Grâce électorale princière une planche gravée sur laquelle est pourtraicte la figure de Sa Grâce électorale, avec cinq cents épreuves. Je n'en trouve aucune mention dans la lettre de Sa Grâce électorale... Je crains deux choses : ou que ce portrait ne soit pas agréable à Sa Grâce électorale, et ce serait un grand chagrin de n'avoir pas bien employé mon zèle ; ou que mon envoi ne soit pas parvenu... » (Voy. Campe, *Reliquien*, p. 63.)

4. Henri Parker, lord Morley, fut envoyé en Allemagne par Henri VIII, roi d'Angleterre, en compagnie de sir William Hussey et du docteur Edward Lee, pour offrir l'ordre de la Jarretière à l'archiduc Ferdinand, frère de Charles-Quint, plus tard empereur sous le nom de Ferdinand I[er] ; la cérémonie de la remise des insignes eut lieu à Nuremberg, le 8 décembre.



PORTRAIT DU CHANCELIER LORD MORLEY.

Collection de M. Mitchell, à Londres.

dans la fourrure; dessin large et sûr, donnant tous les détails en de rapides indications; en bas, *Heinrich Morley aws Engellant, 1522,* et au-dessus le monogramme (collection de M. Mitchell, acquis à la vente Firmin-Didot) [1].

Du même temps, un portrait de jeune homme en buste, de trois quarts à gauche; physionomie d'une expression douce, regard clair et bienveillant, nez court et un peu fort, bouche aimable, cheveux abondants et bouclés, barbe et moustaches soyeuses; la tête est couverte d'un tricorne en feutre dont deux côtés sont relevés par un ruban fixé au sommet; pelisse d'épaisse fourrure sur une sorte de guimpe à plis montant jusqu'au cou. Tout l'ensemble de la personne est un peu gros et accuse vingt-cinq à trente ans (Albertine).

M. Joaquim de Vasconcellos [2] a pu établir l'identité du personnage grâce à une gravure accompagnée des quatre vers suivants :

DAMIANUS A GOES

Thucydides gentis enarrat gesta Pelasgæ
Romanis claret Livius in Decasin.
Hic, alia vt taceam serâ data scripta senectâ,
Æthiopvm accepit nomen ab Historia.

Damianus de Goes, né en 1501, est une des figures les plus dramatiques de la grande époque du Portugal. Historien et géographe, il publie, entre autres ouvrages, une chronique du règne d'Emmanuel le Fortuné, une histoire des conquêtes portugaises dans l'Inde et un travail considérable sur la religion et les mœurs

1. Un autre portrait sans doute d'un Anglais, à en juger par le type très accentué : nez long, menton rasé, légers favoris près de l'oreille; manteau, col et revers en fourrure; pourpoint élégant; grandeur presque nature; à la pierre d'Italie, monogramme et 1527 (British Museum).

2. Voy. *Archeologia artistica,* t. Ier, fascicule IV, Porto, 1876, et *Goësiana, O retrato de Albrecht Dürer,* Porto, 1879.

des Éthiopiens. Diplomate voyageur, il est envoyé plusieurs fois dans les Flandres, où il passe une grande partie de sa vie, et où il défend, en 1542, Louvain contre les Français. A d'autres époques, on le retrouve dans le Nord comme envoyé de Portugal, soit auprès de Sigismond Ier, roi de Pologne, soit auprès des souverains de Danemark et de Suède. Il séjourne dix ans en Italie et s'y met en rapport avec les Bembo et les Sadolet. On le rencontre encore à Fontainebleau, où son talent musical et sa voix charmante le rendent agréable à François Ier. Son principal titre, comme l'apprennent les quatre vers de la gravure, paraît avoir été son histoire des Éthiopiens, c'est-à-dire des Abyssiniens (*Fides religio moresque Æthiopum sub imperio presbyteri Iohannis,* in-4°. Louvain, 1640). Certaines réflexions sur la religion de ces peuples, et surtout, sans doute, ses relations avec les humanistes réformateurs du Nord, Érasme, Mélanchthon, Glareanus, etc., attirèrent sur lui les rigueurs de l'Inquisition. En 1571, il se voit dépouillé de sa charge de gardien général des archives et jeté dans les cachots du Saint-Office. Toutefois il semble que la sentence prononcée peu de temps après contre lui ait été adoucie, et qu'il ait pu faire la durée de sa captivité dans le monastère de Batalha. Au reste, les dernières années de sa vie sont enveloppées d'obscurité ; on croit cependant qu'il mourut dans sa propre maison en 1573, frappé d'une attaque d'apoplexie ou assassiné.

La gravure, malgré le monogramme dont elle est munie, n'a rien ou presque rien de commun avec le dessin de Dürer. Elle montre un homme d'au moins quarante ans, vieilli d'ailleurs par un burin peu souple et tenu d'une main pesante. Le costume est identique dans les deux œuvres. Quant aux traits du visage, quoiqu'ils soient ceux d'un même homme, il est vrai à deux époques assez éloignées de sa vie, ils présentent cependant une expression différente dans le dessin et la gravure. Le jeune modèle de Dürer

a une figure bienveillante, éclairée d'une bonté tranquille, pleine de santé et de vie; le Damiano de la gravure offre des traits amaigris et fatigués; le regard est morne et vitreux; l'ensemble frappe par un air de raideur et de dureté qui vient avant tout de la bruta lité d'un burin maladroit. Il est évident que le graveur n'a pas étudié son modèle d'après nature et qu'il n'a fait qu'interpréter un dessin étranger. Connaissant l'œuvre de Dürer, il l'aura utilisée pour l'aspect général de la physionomie et pour les détails de l'habillement; ne voulant pas s'arrêter en si beau chemin, il aura, sans scrupule, orné sa médiocre production du glorieux monogramme : il n'ignorait pas quelle valeur commerciale il ajoutait ainsi à un travail dont le mérite demandait à être rehaussé. La gravure est en sens inverse du dessin de Dürer [1].

Quand et où le maître de Nuremberg a-t-il vu Damiano ? On serait tenté de croire au premier abord que Dürer rencontra Goes chez ces facteurs du Portugal qui lui firent un si cordial accueil lors de son séjour à Anvers. Mais Goes ne séjourna dans les Flandres qu'à partir de 1523. En outre, à la date du voyage de Dürer aux Pays-Bas, il avait vingt ans à peine, âge bien inférieur à celui du portrait. Il faut donc supposer que Goes se rendit à Nuremberg dans les toutes dernières années de la vie de Dürer et qu'alors fut exécuté le dessin qui nous occupe. Du reste, Dürer et Damiano avaient un grand nombre d'amis communs qui durent facilement les mettre en rapport. Parmi eux Jacob Fugger, Peutinger, Amerbach, Mélanchthon et surtout Érasme dont le nom et celui de notre maître se trouvent réunis dans une lettre de Goes au latiniste Ieronymo Cardoso : « Eodem ipso puncto, quo juvenis ille, cui epistolam tuam mihi reddendam commisisti, ingressus est cubiculum nostrum, effi-

1. La gravure figure dans le recueil iconographique de Philippe Gall : *Effigies CL virorum versibus Ariæ Montani ornatæ*. L'avant-dernier vers de la légende prouve qu'elle a été placée après coup au bas de la gravure.

giem magni illi Erasmi Roterodami per Albertum Direnum (*sic*) suæ ætatis, inter Germanos, eximium exsculptorem, in manibus habebam. Eamque cum contemplari cœpissem, et tanti viri, hospitisque quondam, felicissimi mei recordatio me in sublime sensum meorum arripuisset : ecce derepente tu quasi ex insidiis, huic nostro solatio, tua epistola novum gaudium adjicere voluisti », etc. Les facteurs portugais à Anvers pouvaient aussi être des intermédiaires naturels entre Damiano et Dürer [1].

De la même facture que le portrait de lord Morley, quoique inférieure, celui d'une jeune femme à mi-corps, de trois quarts à gauche, tenant sur les genoux un petit chien assez mal dessiné; elle porte un chapeau à très larges bords couvrant la chevelure retenue par un filet; figure ovale, front haut, traits fins; la bouche souriante et les yeux chargés d'une certaine mélancolie donnent à tout le visage un charme pénétrant; elle est vêtue d'un riche costume paré de bijoux, avec pèlerine à revers plissés; en haut, 1525 (ancienne collection Firmin-Didot) [2].

De 1525 encore, un buste de jeune femme coiffée d'un chapeau plat, accompagné de cette légende : *Fronica, 1525 Formschneiderin*. Il s'agit ici de Véronique, femme du fameux tailleur en bois, Hieronymus Andrea, qui grava tant de dessins de Dürer [3]. Ce portrait est au fusain sur papier jaune foncé à fond noir; malheureusement il a été retouché à l'encre par un pinceau malhabile et a pris une allure lourde et empesée (British Museum).

Dürer avait, l'année précédente, gravé sur cuivre le portrait de son plus ancien et plus fidèle protecteur, l'électeur Frédéric de Saxe [4]. Dans le dessin pour cette gravure, l'électeur, vu de trois

1. Sur les relations d'art du Portugal avec l'Allemagne et les Flandres, voy. *Pièces justificatives*, n° VIII.

2. Aujourd'hui chez M. J.-P. Heseltine, à Londres.

3. Voy. Thausing, p. 477.

4. Bartsch, 104 : « *Frédéric, électeur de Saxe.* — Frédéric III, surnommé le Sage,

quarts, tourné à droite[1], est coiffé d'un assez lourd bonnet à bords repliés et rattachés sur le haut par un bouton ; tête très forte, cheveux longs et bouclés, barbe très fournie et très frisée; sourcils en pointe surmontant des yeux très expressifs; nez large retombant sur une épaisse moustache qui ne découvre que la lèvre inférieure ; à la pointe d'argent sur papier préparé à fond blanc (Collection de M. A. Armand)[2]. En somme un type achevé de ces puissants électeurs, d'une complexion un peu rustique, corpulents et pleins de santé, vrais fils de la Germanie du Nord. Sans idéaliser un modèle qui ne se prêtait pas à la pureté des lignes, Dürer a su éviter l'expression commune qu'on trouve dans le portrait du même prince par Lucas Cranach, son peintre attitré. Celui-ci donne à Frédéric une bouche épaisse et lippue, des yeux ronds, une barbe en tire-bouchon encadrant un visage gonflé. Tout en respectant la ressemblance (les deux portraits sont d'une similitude frappante), Dürer a relevé la mollesse et la vulgarité des traits, grâce surtout à un air de demi mauvaise humeur et à un sentiment d'importance qu'il a répandus sur toute la physionomie du massif personnage : peut-être le sage Frédéric était-il préoccupé alors par les soucis que lui causaient les luttes de la Réforme et le soulèvement imminent des paysans anabaptistes. Il n'est pas étonnant que Dürer ait donné un soin particulier à ce magnifique portrait; sans parler de la faveur personnelle dont il jouissait auprès de l'électeur, il voyait en lui le plus ferme appui de la Réforma-

électeur de Saxe, est représenté en buste, de face et dirigé un peu vers la gauche, où l'on voit le monogramme de Dürer, tracé près du bord de la planche, au-dessus de l'épaule de l'électeur. Les deux écussons des armoiries de Saxe se trouvent aux deux coins du haut de l'estampe. Dans la marge du bas est écrit : CHRISTO. SACRVM. ILLE. DEI. VERBO. MAGNA. PIETATE. FAVEBAT. PERPETVA. DIGNVS. POSTERITATE. COLI. D. FRIDR. DVCI. SAXON. S. R. IMP. ARCHIM. ELECTORI. ALBERTVS. DVRER. NOR. FACIEBAT. B. M. F. V. V. — MDXXIIII. »

1. En sens inverse de la gravure.

2. Reproduit dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XIV, p. 273.

tion; c'est le protecteur de Luther, le zélé défenseur des nouvelles idées qu'il a voulu portraire, et cette intention se manifeste dans la légende placée au bas de la gravure.

CHRISTO SACRUM

Ille Dei verbo magna pietate favebat
Perpetua dignus posteritate coli.

En 1526, Dürer dessine sur bois le portrait d'un poète célèbre du temps, avec lequel il avait contracté d'étroites relations d'amitié, Helius Eobanus Hesse, et qui joue un rôle important dans la littérature ancienne du XVIe siècle. Lorsque Mélanchthon, à la prière du Conseil de Nuremberg, organisa dans cette ville une sorte d'université, la chaire de poésie fut confiée à Eobanus Hesse. Celui-ci fut un de ceux qui donnèrent le plus de regrets à la mort prématurée de Dürer; il composa à la hâte, pour la cérémonie des funérailles, un poème intitulé : *Epicedium in funere Alberti Dureri,* qu'il fit tenir au prédicateur Johannes Lang, d'Erfurt, avec quelques mots émus : *Durerus,* écrit-il, *nuper excessit e vita, homo incomparabilis ingenii, cujus causa tantum non tota hæc civitas est in luctu.* Ce même *Epicedium* fut aussi envoyé par Eobanus à Luther qui répondit en félicitant Dürer de l'opportunité de sa mort, *ne qui dignus fuit non nisi optima videre cogeretur pessima videre.*

La gravure[1] (Passavant, 218) montre Eobanus presque en

1. On ne connaît que très peu d'épreuves de cette planche, l'une chez M. Mitchell et provenant de la collection du comte Enzenberg, dans le catalogue de laquelle elle est reproduite sous le nº 1199, et que nous donnons ici; l'autre en tête de l'*Epicedium* d'Eobanus Hesse, au cabinet des Estampes de Berlin; une troisième chez M. Cornill, à Francfort; à l'Albertine, une épreuve sur parchemin. On en a deux copies différentes presque de la même dimension avec quelques changements dans les accessoires (voy. Heller, p. 285, nos 2173 et 2174). Passavant la décrit d'une manière



Quiſquis habes noſtra fixos in imagine vultus
Notius hac Heſſo noueris eſſe nihil
Talis enim pulchram Pegneſi Eobanus ad vrbem
Poſt ſeptem vitæ condita luſtra fuit.

VERTE.

IN AGINEM EOBANI SS
sui .. ..berto Dürero huius ætatis Ap.... gra-
phice expressam, aliquot Epigramã
annis Alexandri Brassicani.

ieridas duxit Pegnesi Eobanus ad vrbem
Nempe illa est studijs ancora sacra bonis
egneso ergo fluant ter dextera cornua, quando
Pegasei perijt vndique fontis honos
Nomine Pegasei fontis Pegnesus habebit
Ni fallar, Phœbi principis Aonidas.

Aliud.

Quam graphice expressit faciem Dürerius Hessi
Tam ingenium pingit Hessus & ipse suum.

Aliud.

ulchrum equidem est hoĩs vultũ depingere, at ipsi
Excolere est longe pulch.ius ingenium.
rgo isthæc facies dubiam facit vndique laudem
Artis & arbitrium pendet vtrinque graue,
Artificum facile est princeps Dürerius, Ille
Qui graphica haud summis cedit in arte viris,
Tanto itidem pręstat studiorum Eobanus honore
Vix illi vt quenꝗ dixeris esse parem
am expendas pictum & pictorem, ac discito paucis
Quam sit vterque suo nobilis artifice.

demi-figure, fortement tourné vers la gauche, portant un large chapeau et un manteau à pèlerine, bordé de galons, ouvert par devant sur un pourpoint, et tenant à la main un rouleau de papier; les yeux clairs au regard franc et fier, bordés de longs cils, le nez assez fort, les lèvres un peu charnues, respirent la bonté; la barbe très touffue, longue et frisée, communique à toute la physionomie un très grand air, une singulière expression de douce énergie. Le dessin pour cette gravure, en sens inverse, est par malheur fort endommagé; les détails du costume et la main qui tient le rouleau sont presque entièrement effacés. On ne distingue bien que certaines parties du vêtement et la tête, semblables aux parties correspondantes de la gravure, mais d'une exécution étonnamment fine que, seule, la pointe d'argent pouvait atteindre; sur papier gris clair préparé (British Museum). Sur le même papier, et faisant sans doute partie d'une même série, deux bustes d'hommes beaucoup plus endommagés encore que ce portrait de Hesse, à tel point que ce n'est pas sans effort qu'on distingue quelques traits des modèles ; les deux bustes sont de profil à gauche, couverts l'un d'une cuirasse, l'autre d'un pourpoint; ils sont de cette admirable exécution qu'atteint la pointe d'argent maniée par Dürer.

Pour compléter la nomenclature des portraits de cette époque,

évidemment inexacte; ses légendes diffèrent sensiblement de celles qu'on lit sur l'épreuve de la collection Enzenberg. Les finesses du dessin ont disparu dans la gravure sur bois qui est accompagnée d'une suite de distiques élogieux, dans le goût du temps. Le plus intéressant est celui-ci :

Talis enim pulchram Pegnesi Eobanus ad vrbem
Post septem vitæ condita lustra fuit.

Hesse avait donc à cette époque plus de sept lustres; il était probablement âgé de trente-huit ans (on place sa naissance en 1488), si le dessin du British Museum et la gravure sur bois sont de l'année 1526, comme le raconte Eobanus lui-même. Il se sert, il est vrai, du mot *pingere;* mais ce terme peut s'entendre aussi bien du dessin que de la peinture (voy. Thausing, p. 483).

ÉTUDES DE TÊTE ET DE MAINS

Musée du Louvre.



signalons : 1° une tête de femme enveloppée d'un grand voile qui cache le front et le menton en laissant voir le reste du visage, d'une expression très sympathique; à la gouache en tons gris, sur papier blanc à fond noir; daté 1522 (musée de Brême); 2° une autre tête de femme vue de face, cheveux nattés, relevés par un ruban sur le front; sur papier rougeâtre, au fusain avec des rehauts blancs; mal conservée (musée de Brême); 3° un buste de jeune homme vu de face, coiffé d'un bonnet rouge, cheveux noirs tombant le long des joues, nez recourbé, bouche tirée vers les coins, barbe rare, expression sérieuse et presque maussade; au crayon rouge et noir avec rehauts blancs; mal conservé; en haut, à droite, 1523 et le monogramme (collection de M. Blasius); 4° une tête d'homme âgé, souriant d'un air de contentement comique : nez crochu, bouche relevée, rides profondes, cheveux rares et effilés, les yeux pleins de malice regardant en bas à droite; dessin d'une très belle facture, sur papier verdâtre préparé; 152., et le monogramme (British Museum); 5° un profil de jeune fille vue à droite, et, sur la même feuille, deux mains superposées; le tout légèrement dessiné, mais d'une vérité saisissante; au crayon noir avec rehauts blancs sur papier préparé de ton vert (musée du Louvre, provenant de la collection de feu M. Gatteaux).



SAINT ANTOINE.

British Museum.

Entre 1514 et 1526 se place une série de projets pour des figures de saints : — saint Paul debout, enveloppé de majestueuses draperies, tenant un livre ouvert; sa belle tête n'a pas le carac-

tère sévère et menaçant que notre maître a imprimé quelquefois au grand docteur du christianisme; elle est plutôt empreinte de cette affectueuse bonté que les Italiens mettent souvent dans les traits de Dieu le père, 1514 (Offices). Le même apôtre reparaît dans un dessin de plus grande dimension, daté 1517; il est assis, tenant d'une main un glaive nu, l'autre main appuyée sur un livre; la tête est à peu près la même que celle de 1514; les draperies, qui enveloppent presque tout le corps, découvrent un des pieds; à la plume (Albertine); dans le même esprit, un apôtre de face, assis, dont le corps trop court disparaît sous un large manteau; la tête, à longue barbe, d'une magnifique énergie, coiffée d'un bonnet pointu, rappelle vaguement celle du Moïse de Michel-Ange; à la plume, monogramme et 1517 (Albertine)[1]; — un fort beau saint Antoine, très fini, sans date, mais évidemment de la même époque (British Museum); — saint Christophe portant l'enfant, 1517 (collection de M. Jean Gigoux); — un martyr debout, lisant et tenant un rameau; 1520 et le monogramme (British Museum); — un saint, également debout, vu de face, le bras gauche pendant, la main droite soutenant un livre qui repose sur un pli du manteau; 1522 et le monogramme (collection de M. Dumesnil); — un Judas Thaddée, dont les traits sont empruntés au saint précédent, assis sur un banc de pierre, tourné à gauche, soulevant une massue; 1523 et le monogramme (cabinet des Estampes de Berlin)[2]; — un saint Philippe, vu de profil à gauche, une des mains portant un livre, l'autre tenant une longue hampe; — avec les mêmes attributs, de face, un saint Barthélemy au regard fixe et énergique; — un saint Jean dans une attitude inspirée, les yeux au ciel, les mains jointes (on a remarqué sou-

1. Au verso, un lion debout, à la sanguine, de quelque artiste hollandais. — Non sans quelque analogie avec un petit buste de vieillard, à la plume (British Museum).
2. Cat. Posonyi, n° 348.

vent la ressemblance de ses traits avec ceux de Luther); — un saint anonyme, signé, comme les trois derniers, du monogramme



SAINT CHRISTOPHE.
Collection de M. Jean Gigoux.

avec la date 1523, et, comme eux aussi, à l'Albertine. Ces figures sont remarquables par l'ampleur et la noble ordonnance des draperies ; les trois premières sont à la plume; les autres à la

pierre d'Italie, sur fond verdâtre avec rehauts blancs [1]. Tous ces morceaux ont été faits en vue d'une série complète de gravures; quatre seulement ont été gravés : le saint Paul [2], en 1514; le saint Christophe [3], exécuté seulement en 1521, quoique l'esquisse soit de 1517; le saint Barthélemy [4], en 1523, et le saint Philippe [5], en 1526. Les gravures sont en sens inverse des dessins [6].

Cette longue suite de figures, dont les draperies sont spé-

1. On remarquera que Dürer, à partir de 1520, emploie plus volontiers pour ces sortes d'études le crayon sur papier préparé à fond vert, en indiquant la lumière au moyen de rehauts blancs. — Sur même fond, perdue dans un trop large manteau et exécutée de la même manière, une Vierge aux traits déjà vieillis, un peu précieuse, assise, tenant un livre ouvert sur ses genoux; 1521. (Albertine, reproduite dans *Albrecht Dürer's Originalzeichnungen in der Kunstsammlung seiner K. K. Hoheit des Erzherzogs Albrecht von Oesterreich.* S. Soldan, Nuremberg.) Notons encore une tête d'apôtre, de trois quarts à gauche, d'une plume très fine (British Museum); et sur même papier, à l'École des beaux-arts, provenant de la collection de feu M. Gatteaux, un saint de profil à gauche, debout, drapé dans un manteau, tenant un bâton; la mauvaise conservation et les retouches ne permettent pas d'attribuer d'une manière certaine ce dessin à notre maître.

2. Bartsch, 50 : « *Saint Paul.* Il est debout, vu de face, ayant le corps un peu dirigé vers la droite et la tête vers le côté opposé. Il montre un livre ouvert qu'il porte sur le bras gauche. Une grande épée est étendue à ses pieds, à la droite du bas de l'estampe, où l'on voit aussi l'année 1514 et le chiffre de Dürer tracés sur une petite muraille. »

3. Bartsch, 51 : « *Saint Christophe, à la tête retournée.* — Ce saint est représenté passant à gué une rivière, et portant l'enfant Jésus sur ses épaules. Il dirige ses pas vers la droite, ayant sa tête retournée vers la gauche de l'estampe. L'année 1521 et le monogramme de l'artiste sont tracés sur une pierre qui sort de l'eau, au bas de la droite de l'estampe. »

4. Bartsch, 47 : « *Saint Barthélemy* représenté debout, vu de face et dirigé un peu vers la droite. Il tient un couteau de la main gauche élevée, et porte un grand livre sur le bras droit. La tablette avec l'année 1523 et le chiffre de *Dürer* est appuyée au pied d'un arbre qui est dans le fond à la gauche de l'estampe. »

5. Bartsch, 46 : « *Saint Philippe.* Il est debout, vu de profil et dirigé vers la droite. Il tient de la main gauche un bâton surmonté d'une croix, et de l'autre il porte un livre. Une tablette avec le chiffre et l'année 1526 se trouve au bas de la gauche. »

6. M. Émile Galichon (*Albert Dürer, sa vie et ses œuvres*, p. 55) remarque que Mariette regardait cette suite comme « une des plus belles choses dans l'œuvre d'Al-



A. Quantin Imp. Edit.

LES QUATRE APÔTRES

Parties supérieures des deux panneaux de la Pinacothèque de Munich

cialement étudiées, offre comme une préparation du tableau que Dürer estimait être son œuvre la plus accomplie, les *Quatre Apôtres*, aujourd'hui à la Pinacothèque de Munich; c'est le dernier morceau de grande peinture sorti de la main de Dürer et comme son testament artistique. Le maître légua les deux panneaux qui le composent à sa ville natale; dans une lettre qu'il adressa, en 1526, au Conseil de Nuremberg, il s'exprime ainsi : « Tout dernièrement j'ai peint un tableau auquel j'ai mis plus de zèle qu'à tous mes autres ouvrages; je ne juge personne plus digne que Votre Sagesse de le garder à titre de souvenir. C'est pourquoi je prie humblement et instamment Votre Sagesse de bien vouloir accepter mon petit cadeau avec gracieuseté et bienveillance[1]. »

Le « petit cadeau » dont Dürer parle avec tant de modestie est, au moins pour la conception et le style, le chef-d'œuvre de ses dernières années. Les quatre figures, de grandeur naturelle, se répartissent deux à deux sur de longs panneaux; celui de droite contenant saint Paul et saint Marc, celui de gauche saint Jean et saint Pierre[2]. Les premiers plans sont occupés par les apôtres favoris du maître, saint Jean et saint Paul; quant aux deux disciples du Christ, relégués au second plan, on ne voit guère que leurs têtes, leurs corps étant cachés par les draperies des premiers personnages. Saint Paul, de profil à gauche, se présente dans une attitude superbe, drapé dans un manteau blanc sous lequel on

bert Dürer », et il ajoute : « Ces figures sont en effet du style le plus élevé et peuvent se comparer aux créations les plus remarquables des grands maîtres du XVIe siècle. »

1. Le Conseil de Nuremberg ne voulut point accepter l'œuvre à titre gratuit; il fit remettre cent florins à Dürer, douze florins à sa femme et deux florins à son valet. (Voy. notre *Étude sur le tableau d'autel de Heller*, p. 48 et 49.)

2. D'après une ancienne tradition, ces figures représentent les quatre tempéraments : saint Jean symbolise le caractère mélancolique, saint Pierre la nature lymphatique, saint Paul le tempérament bilieux, et saint Marc la complexion sanguine.

voit quelques parties d'une tunique rouge ; les traits énergiques et sévères, les yeux brillant d'une ardeur irritée, les veines gonflées du front, le crâne saillant et dénudé par les veilles religieuses, la barbe longue et en pointe ; en un mot, tous les détails de la physionomie conviennent bien au rude apôtre, à l'opiniâtre lutteur du christianisme naissant ; une main soutient un gros livre, l'autre serre une épée qui tombe verticalement sur le sol ; nature impétueuse et violente, modérant avec peine un zèle bouillant. Saint Marc, chevelu et barbu, les yeux fixes, interroge la pensée de son compagnon. Saint Jean est toujours l'apôtre charmant et doux, aux cheveux bouclés, au front mélancolique et méditatif, aux lèvres délicates, d'une tendresse un peu féminine ; il forme un contraste parfait avec la virile et robuste figure de saint Paul ; l'un est l'apôtre qui persuade et caresse, l'autre l'orateur fougueux qui commande et menace. Saint Jean porte une tunique verte qui disparaît presque entièrement sous un manteau rouge doublé de jaune ; il tient ouvert un livre dans lequel on peut lire les premiers mots de son évangile, *Im Anfange war das Wort* (*In principio erat Verbum*) ; derrière lui, saint Pierre, avec la clef du ciel, penche sa tête chauve et fatiguée sur le livre saint ; les draperies des deux principales figures sont d'une magnifique ampleur ; elles tombent sans plis cassés, naturellement et simplement, avec une majesté religieuse, enveloppant sans effort les deux apôtres. Le manteau de saint Jean et les plis qui s'enroulent autour de son bras sont d'un style que Dürer n'avait point encore atteint.

Nous possédons plusieurs études pour les deux panneaux : les têtes de saint Paul et de saint Marc, l'une dans la collection de M. Mitchell, l'autre au cabinet des Estampes de Berlin[1], plus jeune et d'un moins beau caractère que dans le tableau, de gran-

1. Cat. Posonyi, nº 351.

deur naturelle, sur papier jaune foncé à la pierre d'Italie; toutes deux signées et datées 1526; — la figure de saint Jean, debout et lisant; magnifique dessin sur papier préparé vert, à la pierre noire avec quelques rehauts blancs, signé et daté 1525[1]; — enfin tout le personnage de saint Paul, sauf la tête, est copié sur le dessin du saint Philippe de 1523.

Les *Quatre Apôtres* sont les deux volets d'un triptyque. Le panneau central fut-il jamais exécuté? Non, sans doute, puisque Dürer offre les quatre figures au Conseil de Nuremberg comme une œuvre formant un tout par elle-même. Cependant on a de cette même année 1526 un dessin dont le format semble indiquer un projet de panneau central et dont le sujet se concilierait fort bien avec les volets de la Pinacothèque : cinq figures d'hommes nus sont disposées dans des attitudes diverses; sur le devant à droite, un d'eux lève la tête et écarte les bras en signe d'étonnement; à gauche, un autre, presque de profil, paraît en proie à une vive terreur et se cache la face avec le bras comme pour éloigner une vision effrayante; entre les deux, sur un plan un peu reculé, un homme tombe la tête en avant; derrière, à droite, un quatrième acteur s'esquive tout ramassé et tremblant; enfin un dernier personnage, dont la figure rappelle fortement un des *Trois Suppliciés* (celui de droite) de Barbarj, debout, la tête levée, étend les bras dans un mouvement de profonde extase. L'anatomie des corps est d'une rare justesse, le trait de plume nerveux et d'une prodigieuse sûreté; en bas au milieu, la date 1526 au-dessus du monogramme (chez le D[r] Jurie, à Vienne, provenant de la collection Entres). Ces cinq personnages sont, à n'en point douter, des études pour

1. Il est ainsi désigné dans le catalogue de la Grosvenor Gallery, où il a été exposé en 1877-1878, n° 857 : « Prêtre portant quelque attribut du service religieux » (collection de M. W. Russell).

le bas d'une Transfiguration. Doit-on croire que ce projet de tableau, abandonné par le maître, était destiné au panneau central d'un triptyque dont les *Quatre Apôtres* auraient été les volets ?

Nous arrivons à un dessin assez étrange et qu'on serait embarrassé d'expliquer si Dürer lui-même ne nous en avait donné la clef : sur le devant d'un vaste paysage, on aperçoit, comme à travers un mirage, des arbres et des buissons; au milieu une ville sur le bord d'un lac, vaguement ébauchée; des eaux abondantes tombent du ciel et forment une haute montagne; au-dessous, Dürer a écrit cet utile commentaire :

L'an 1525, après la Pentecôte, entre le mercredi et le jeudi (30-31 mai), dans la nuit, j'ai vu, pendant mon sommeil, l'image de beaucoup d'eau tombant du ciel; et la première eau atteignit la terre à environ quatre milles de moi, avec beaucoup de violence et le plus grand bruit, et elle se brisa et inonda tout le pays. J'en fus si effrayé que je me réveillai. Ensuite les autres eaux tombèrent et les eaux qui tombèrent alors étaient très grosses et elles tombaient les unes loin, les autres près, et elles venaient de si haut qu'elles semblaient tomber avec une égale lenteur. Mais, lorsque la première eau qui atteignit la terre fut presque arrivée près de moi, elle tomba avec une rapidité, une violence et un vacarme dont je fus tellement effrayé que je me réveillai, le corps tout tremblant, et ne pus de longtemps revenir à moi. Mais quand le matin je me levai, je peignis la chose ci-dessus comme je l'avais vue.

Que Dieu tourne toute chose au mieux!

ALBRECHT DURER[1].

1. Au reste, Dürer, d'une nature méditative, gardait un profond souvenir de ses rêves. Pirkheimer écrit à Ulrich Varenbüler, en 1522 : « Te rappelles-tu comme Dürer nous raconta dernièrement ses songes? Nous étions chez moi à la fenêtre, et nous vîmes passer le cortège des guerriers; tout était plein du bruit des armes et des trompettes et des clameurs du peuple. Lui, cependant, nous raconta combien de choses charmantes il voyait parfois dans ses rêves, de sorte que, dit-il, s'il lui en arrivait de semblables dans la réalité, il serait l'homme le plus heureux de la terre. » Voy. Grimm, *Ueber Künstler und Kunstwerke*, I, p. 150, et *Pièces justificatives*, n° X, le récit d'une autre vision de Dürer.

Le dessin est à l'aquarelle sur papier blanc; il est d'une exécution médiocre, lâchée et sans netteté[1]. On sent que Dürer, dans son cauchemar, n'a eu qu'une vue très trouble de ce bizarre déluge (collection Ambras, à Vienne[2]). Le maître n'est tout à fait lui-même que lorsqu'il travaille d'après nature. Il le sentait fort bien et il s'explique là-dessus très franchement dans une lettre adressée à maître Félix Frey, que nous avons citée déjà et à ce même propos. Au verso de cette lettre, douze singes dans de curieuses attitudes forment une ronde animée autour d'un chaudron; deux d'entre eux s'accompagnent avec des instruments de musique; le dessin, sur papier blanc, est enlevé avec une extrême finesse de plume; mais, comme l'auteur le reconnaît lui-même, l'anatomie des singes laisse à désirer (musée de Bâle).

Quatre croquis d'une moindre importance offrent cependant un intérêt spécial, car Dürer les fit pour son livre intitulé : *Instructions sur la manière de mesurer, à l'aide du compas et de l'équerre, les lignes, les plans et les solides, composées par Albert Dürer, destinées à tous les amateurs de l'art et imprimées l'an 1525 :* 1° une vache et deux moutons couchés au pied d'un monument commémoratif, à la plume (British Museum); — 2° une colonne, gravée dans le livre de Dürer, destinée à perpétuer le souvenir d'une victoire : elle a pour fût un mortier renversé et une grosse pièce de canon; on en a, dans la collection Heller de la Bibliothèque royale de Bamberg[3], un dessin à la plume, assez différent de la gravure, dont les pièces principales sont quatre barils de poudre, un fût de canon et un trophée d'armes ; à côté, l'indication des hauteurs et la nomenclature des objets représentés; monogramme et la date 1513 apo-

1. Une copie, faite au commencement de notre siècle, avec le commentaire explicatif, à la Bibliothèque royale de Bamberg.

2. Voir *Mittheilungen der K. K. Centralcommission,* etc., 8e année, mai, p. 129.

3. Voy. Thausing, 514.

cryphes ; — 3° un homme dessinant un luth à l'aide d'un instrument pour déterminer la perspective, à la plume (cabinet des Estampes de Berlin); — 4° le même homme, dessinant un vase, à l'aide du même instrument, reproduit deux fois, avec de légères différences, sur une seule feuille ; croquis à la plume (Bibliothèque de Dresde).

Dürer, comme Léonard, s'était occupé de l'art des fortifications; il a laissé sur cette matière un traité qui est la base de l'art de la fortification moderne en Allemagne. Son livre n'eut pas l'approbation de ses contemporains ; ses idées étaient trop en avance sur son temps; mais, trois siècles plus tard, les ingénieurs prussiens mirent à profit le système de Dürer. A ces études se rapporte un dessin à la plume, le *Bombardement d'Asperg*[1] (en Wurtemberg) : une grande enceinte fortifiée est attaquée par des canons et des mortiers rangés en demi-cercle; les points principaux sont indiqués par leurs noms écrits de la main même de Dürer : *Pytyka* (aujourd'hui Bœtigheim, station de chemin de fer), *Grünige* (Grœningen) et *Tyfenpach*. A la place de l'église, qui domine l'enceinte fortifiée, s'élève aujourd'hui la prison de la ville ; sur le premier plan, *der Knecht leger* (le camp des soldats) ; en haut, au milieu, *Asperg;* plus haut, à droite, le monogramme et la date 1519 (cabinet des Estampes de Berlin). L'événement représenté par Dürer est le siège de la petite forteresse Hohen-Asperg, près Ludwigsburg, par Georges Frundsberg, pendant la guerre de l'alliance souabe contre le prince Ulrich de Wurtemberg. Le fort se rendit le 26 mai 1519[2]. Autre spécimen de ces études sur les fortifications : un fort détaché, placé entre la mer et des rocs escarpés, légère esquisse à la plume (Ambrosienne), qui trouve son commentaire dans ce passage du *Traité des fortifications :* « Si un seigneur a

1. Cat. Posonyi, n 333.
2. Voy. *Catalog. der Ausstellung*, etc., du Dr Lippmann.

dans son pays un terrain plat et étroit, situé entre la mer ou une grande eau et une montagne ou des rocs escarpés, et le roc ou la montagne conformés de sorte qu'on ne pourrait y traverser avec de grosses pièces, la route entre la montagne et l'eau étant un peu étroite, mais d'une longueur considérable, il devrait y construire un solide fort à donjon, grâce auquel le pays en cet endroit serait fermé[1]. » Dürer, on le voit, avait compris toute l'importance du système de défense à l'aide de forts détachés qui est universellement adopté aujourd'hui.

L'escrime aussi avait attiré son attention. Au British Museum, dans un manuscrit de notre maître sur différents sujets, on rencontre deux dessins montrant deux couples de combattants à l'épée avec ces mots explicatifs : « Item, les quatre pièces suivantes représentant les quatre manières de se mettre en garde l'épée à la main, comme doit le faire un maître habile, et les quatre ripostes ou parades correspondantes », 1512 et le monogramme[2].

Dürer s'occupa aussi de l'illustration d'un ouvrage sur l'horoscopie, composé sans doute par Pirkheimer dont on reconnaît l'écriture au verso de quelques esquisses à la plume faites à ce sujet par notre maître : un chevreau, un lion regardant dans une cruche, un chien et une grenouille; à la plume (collection de M. Blasius). Ces quatre dessins d'animaux ont été détachés d'un manuscrit latin; ils portent des numéros d'ordre de la main de Dürer, les animaux figurent les constellations qui, selon les

1. Voy. Grimm, t. II, p. 201. *Albrecht Dürers Einfluss auf die Entwicklung der deutschen Befestigungskunst*, par M. de Goltz.

2. Voy. Zahn, *Jahrbücher fur Kunstwissenschaft*, I, 20.— On a deux exemplaires, l'un à Breslau, dans la bibliothèque de l'église Sainte-Madeleine, l'autre à Vienne dans la Fideicommis-Bibliothek, d'un manuscrit intitulé Ὁπλοδιδασκαλία *sive armorum tractandorum meditatio Alberti Dureri anno 1512*. Malgré la concordance de cette date avec celle des dessins de Londres, les manuscrits de Breslau et de Vienne semblent apocryphes (voy. Thausing, p. 518).

croyances du temps, exerçaient une influence directe sur la destinée humaine [1]. A cette série se rattache un petit chien (cabinet des Estampes de Berlin), ainsi qu'un porc, une sorte de pélican et un vautour également à la plume (British Museum) [2]. On retrouve encore l'écriture de Pirkheimer au verso d'un dessin, destiné probablement au frontispice de quelque livre du savant écrivain ; deux génies ailés debout, nus, tiennent chacun en l'air une corne d'abondance, au-dessus d'une lucarne ouverte dans un fronton cintré ; au milieu de la lucarne le profil d'un homme barbu couronné de laurier ; des deux côtés, deux lapins dressant les oreilles ; le génie de droite semble faire un pas comme pour se retirer ; celui de gauche, la tête penchée en avant, pose un pied sur un dauphin fantastique ; au-dessus de la lucarne, 1522 (collection de M. Blasius) [3]. L'exécution, d'une plume spirituelle, piquante, rappelle le *Livre d'Heures de Maximilien*, où nous avons déjà rencontré des génies et des lapins analogues.



ÉTUDE DE PÉLICAN.
British Museum.

Rien de plus étonnant qu'une aquarelle de 1523, une double étude, d'après nature, d'un mufle de bœuf ; les naseaux qui viennent de respirer l'air froid sont encore tout humides ; le réalisme sain n'a jamais été porté plus loin (collection de M. Malcolm, à Londres).

1. L'horoscope de Dürer lui-même fut tiré par le célèbre Théophraste Paracelse, lorsque le maître était à l'apogée de sa gloire ; l'astrologue put ainsi aisément lire dans les astres la brillante destinée de Dürer.

2. Divers autres petits dessins d'animaux des collections de MM. Blasius et J. Gigoux, du musée du Louvre et du cabinet des Estampes de Berlin semblent appartenir au même ouvrage astrologique, mais ils ne sont pas de la main de Dürer.

3. On trouve le même esprit dans une ravissante composition de 1521 : un concert de sept anges, à la plume lavée au bistre. (Collection de M. F.-T. Palgrave ; exposée en 1879 à la Royal Academy ; n° 320 du catalogue.)



MUFLE DE BŒUF.

Collection de M. Malcolm, à Londres.

Le dernier dessin connu de Dürer est un projet de fontaine [1] d'une architecture simple et gracieuse : au-dessus d'une vasque qui repose sur un pied en forme de balustre, se dresse une tige autour de laquelle s'enroulent trois serpents dont les têtes crachent des gerbes d'eau ; au sommet, sur un socle, un petit porte-drapeau en costume de lansquenet ; le tout se dresse sur une base rectangulaire portant la date MDXXVII ; au-dessous, le monogramme ; à la plume, avec des parties jaunes pour figurer le métal (collection Ambras) [2].

Dürer meurt le 6 avril 1528.

1. Reproduit dans Thausing, p. 515.

2. On a attribué, mais à tort, à Dürer, un projet de fontaine assez fantastique : un petit homme, assis sur un tronc d'arbre, lance par la bouche, les yeux et les oreilles de l'eau dans une grande vasque portée sur un socle bizarre ; une oie qu'il tient sous son bras et une grenouille accroupie sur l'arbre projettent aussi de l'eau ; à la plume, lavée d'aquarelle (collection Ambras). — On voit encore à Nuremberg une fontaine très populaire appelée *Gänsemännchen* (petit homme à l'oie), exécutée en bronze, vers 1530, par Pankraz Labenwolf, élève de Peter Vischer. (Voy. *Mitth. der K. K. Centralcommission*, etc., t. VIII, p. 128.) Un autre dessin à la plume d'un *Gänsemännchen* est conservé à l'Université d'Erlangen.

CONCLUSION

Nous avons suivi le grand maître depuis ses premiers essais dans l'art du dessin jusqu'à la dernière œuvre sortie de sa puissante main. Quel chemin parcouru entre le croquis « fait dans l'arrière-corps de la maison, en présence de feu Conrat Lomayer » et le projet de fontaine de 1527! Quelle suite d'œuvres d'une variété infinie attestant une incroyable fécondité et une vigueur toujours renaissante! Dürer, dès l'enfance, révèle son originalité et travaille jusqu'à la veille de sa mort en suivant une marche toujours ascendante, sans connaître, comme tant d'autres, les douleurs de la décadence.

Il eut dès les premières années ce qui s'acquiert à peine par de patientes études, la sûreté de la main. Le petit *Jésus au globe d'or* de 1494 montre dans la facture une perfection qui ne sera dépassée ni par Durer lui-même, ni par aucun autre maître. Tel de ses dessins de la même époque, qui mériterait de justes reproches au double point de vue de la conception et de la composition, n'en est pas moins d'une exécution irréprochable. Avec le cours des années, l'œil apprendra à mieux voir, l'esprit à mieux ordonner, mais la main est déjà sûre d'elle-même, prompte à servir l'idée; instrument obéissant et docile, dès la première heure elle manie avec une égale aisance, avec autant de largeur que de finesse, la plume, le crayon et le pinceau, faisant choix d'un de ces trois moyens selon les besoins du sujet : la plume est réservée aux

impressions fugitives, aux rudiments des grandes œuvres, aux études pour la gravure; le crayon (pointe d'argent, pierre d'Italie ou fusain) est chargé de traduire la pensée plus mûre, d'arrêter les lignes du portrait, de marquer les accents plus vigoureux; le pinceau revendique les études plus achevées pour les tableaux importants, pour la *Fête du Rosaire,* pour le *Triptyque de Heller* et les *Quatre Apôtres* ou pour les œuvres délicates de la miniature. Mais, encore une fois, quel que soit le procédé d'exécution, la main est toujours ferme et précise, libre et élégante, souple et aisée.

Cette aptitude à manier également bien tous les instruments du dessin est relevée avec bonheur par un juge d'un savoir étendu et d'un goût fin et délicat. « Il dessina, dit M. Reiset [1], de toutes les manières, soit au charbon sur papier blanc, soit à la pointe d'argent ou à la pierre noire sur papier préparé et teint de couleurs diverses, soit à la plume, soit à l'aquarelle, soit enfin en miniature. Sa touche est toujours d'une légèreté et d'une vivacité merveilleuses, même dans ses aquarelles les plus terminées. Il rend quelquefois des détails pris sur la nature (comme une aile d'oiseau, une tête d'animal) avec une vérité inouïe; on dirait qu'il a vu des dessins de ce genre par Léonard, et qu'il veut lutter avec lui. Quand il se contente d'un simple croquis à la plume avec quelques hachures, sa composition jaillit du premier coup sur le papier, vivante et complète, et sa plume est maniée comme son burin, avec une adresse et une perfection désespérantes pour ses imitateurs. Leurs plus beaux ouvrages sont, à côté, lourds et monotones. Pendant son voyage en Flandre, il se servit souvent de la pointe d'argent pour dessiner les têtes remarquables, les costumes, les paysages ou les monuments dont il voulait conserver le souvenir, et il s'en servit avec une prodigieuse facilité, qui n'exclut ni la naïveté ni la

1. *Notice des dessins, cartons, pastels, miniatures et émaux, exposés dans les salles du premier étage, au musée du Louvre,* par M. Frédéric Reiset, p. 365 et 366.

bonhomie, mélange rare et appartenant seulement à quelques artistes de premier ordre. »

Faut-il rappeler les étapes de cette carrière si bien remplie? Le portrait de Dürer par lui-même (1484), début digne d'un éclatant avenir; les copies d'après Mantegna (1494), d'une exécution déjà accomplie; le *Séraphin jouant du luth*, d'une allure large, puissante et toute michelangelesque (1497); *l'Hercule tuant les oiseaux du lac Stymphale* (1500), brillante étude de nu, ainsi que les travaux préparatoires pour la gravure d'*Adam et Ève* (1504); la *Passion verte* (1504), la plus parfaite de toutes les *Suites* de Dürer; les fins et délicats paysages rapportés du Tyrol et de l'Italie (1505-1506), qui trahissent une humilité si touchante devant la nature; les consciencieux dessins pour la *Fête du Rosaire* (1506); la remarquable série d'études pour le *Triptyque de Heller* (1508); la délicieuse aquarelle du *Tableau de tous les Saints* (1509); la *Résurrection du Christ* et le *Samson* (1510), ces deux magnifiques pendants; les illustrations si spirituelles et si variées du *Livre d'Heures de Maximilien* (1515), et les nobles figures du *Triomphe* (1518); les rapides et vifs croquis du *Carnet de voyage* (1520-1521); les larges et vivants portraits de Varenbüler, d'Érasme, de Frédéric le Sage, d'Eobanus Hesse (1521-1523), et les majestueuses études pour les saints, montrent sous les faces les plus multiples ce génie si richement doué, cette imagination vaste et féconde, qui savait allier la vigueur de la conception à la sûreté de l'exécution, la grandeur et la force à la délicatesse et à la grâce, et donner aux soudaines inspirations du crayon et de la plume la perfection des œuvres laborieusement achevées. On admire tour à tour l'heureuse disposition des personnages, le geste étonnant et l'expression toujours intense et vraie des figures, la poésie étrange et mélancoliquement pénétrante de certaines de ses créations.

D'autres sont arrivés à leur apogée par des efforts longtemps

répétés, par de lentes et pénibles transformations, par d'incessantes modifications de leurs qualités natives : Dürer a été lui-même presque dès les premiers jours. Avant 1500, il se montre déjà ce qu'il sera aux heures sereines de la maturité ; il n'a point deux, trois manières ou plus, comme certains maîtres de l'Italie; on ne découvre en lui qu'une seule manière, améliorée sans doute par la continuité de l'étude, par l'observation de la nature, par le commerce des maîtres étrangers et par les progrès naturels d'un puissant génie, mais restant toujours la même à travers ses diverses évolutions, comme si Dürer s'était attaché à suivre le précepte d'Horace :

> . . . . *Servetur ad imum*
> *Qualis ab incepto processerit et sibi constet.*

L'esprit va s'élargissant, fortifiant son originalité propre, rejetant par de fortes secousses le joug de la convention et de l'archaïsme, serrant de plus près la nature, mais toujours fidèle à ses principes, marchant droit devant lui, libre dans l'imitation même, et développant comme par une inflexible logique ses qualités initiales, sans écart ni défaillance. Aussi Dürer est-il resté ce que l'avait fait le hasard de la naissance, un Allemand de toutes pièces; l'étranger, qu'il connaît et qu'il admire, n'a point de prise sur lui; les voyages n'altèrent point son tempérament nurembergeois. Qu'on regrette de ne point trouver en lui le charme italien, le sentiment idéal de la forme humaine si cher aux races du midi, l'heureuse mesure, l'équilibre parfait, soit; il heurte, il choque, il déconcerte, il a des angles, des raideurs, des brutalités même ; il peut déplaire au premier abord, il éloigne peut-être l'observateur superficiel. Ceux que rebutent la force un peu sauvage, la grandeur peu soucieuse de la grâce, « les vives et impétueuses saillies », ne sont pas faits pour le comprendre; il faut pénétrer assez

avant dans son œuvre et se faire à lui pour l'apprécier et l'admirer pleinement.

Son originalité est tellement forte, tellement distincte de toute autre, si vraiment *sui generis,* qu'elle veut, pour être saisie, une lente initiation et une longue familiarité. Il en est de lui comme de tous les génies fortement trempés : ses défauts inévitables font ressortir ses qualités maîtresses et ne forment pas moins que celles-ci une partie intégrante de sa nature. Ses inégalités troublent parfois les juges de race latine : il parle une langue qui n'est pas la leur et qu'ils n'entendent pas sans effort; mais cette langue, si elle manque des séductions d'une esthétique moins rude, n'en a que plus d'éloquence naturelle; il la manie aussi bien que d'autres font de leur idiome plus doux; les Italiens attirent, Dürer s'impose et subjugue. Il ne faut ni lui demander les vertus italiennes, ni trop lui reprocher ses excès allemands; Dürer *amélioré,* comme le souhaitent les admirateurs de l'art gréco-latin, éclairé par un soleil plus chaud, transporté de Nuremberg à Venise ou à Florence, ne serait plus Dürer.

Gardons-le tel qu'il est, avec sa fougue indépendante qu'on ne peut séparer de sa force et de sa grandeur; admirons en lui l'énergique représentant de la Renaissance allemande, le maître germain du XVI[e] siècle, l'interprète des idées et des aspirations de son temps, fils de la libre et fière Nuremberg, courageux ami de Luther et de Mélanchthon, suivant sa voie avec l'enthousiasme du génie et la conscience de son puissant métier.

PIÈCES JUSTIFICATIVES

I

LETTRE DE WILLIBALD IMHOF FILS, CONCERNANT LES TABLEAUX

Honorable et très respectable cher ami Hans Hofmann [1], etc.

Recevez d'abord mes compliments amicaux; c'est avec un plaisir particulier que j'ai été informé, par la lettre que vous avez envoyée à mon frère Charles, de votre parfaite santé et de votre entière prospérité. Et j'ai pu comprendre que Sa Majesté Impériale Romaine, mon très gracieux seigneur, désire quelques morceaux des œuvres d'art et des tableaux de feu notre cher père. Mon frère et moi nous sommes donc d'accord et nous voulons ici même offrir d'envoyer humblement à Sa Maj. Imp. Rom. nos deux parts, non seulement de ces morceaux, mais encore de toutes les choses d'art que nous possédons. Comme Sa Maj. Imp. Rom., notre très gracieux seigneur, est disposée à nous accorder le domaine Petschau pour la même redevance que payait le comte Schlick en nous le donnant avec droit héréditaire, non seulement nous ne demandons rien pour notre part, mais encore mon frère, à ce que je crois, fera présent à Sa Maj. Imp. Rom. des médailles romaines antiques, un si beau trésor. Nous ne doutons pas que nous n'augmentions le produit des mines dans ladite petite ville et par conséquent les dîmes de Sa Maj. Royale; nous voudrions également y transférer toutes sortes de métiers qui pourraient être si utiles à la couronne de Bohême, qu'elle aurait chez elle beaucoup de choses qu'elle est obligée de chercher au dehors. Nous sommes prêts aussi à

1. Le peintre qui a copié tant de beaux dessins de Dürer.

donner en outre, en cas de danger, notre vie et notre sang pour la très glorieuse, très haute maison d'Autriche.

Toutefois l'affaire se trouve, comme vous le savez, dans la condition suivante : feu mon cher père a stipulé par testament que madame ma mère fût investie, sa vie durant, de tout bien et avoir. D'où il ne faut pas conclure que les tableaux y soient compris. Quoi qu'il en soit, il ne nous sied pas à nous, enfants obéissants, de nous opposer à nos parents et à notre mère. Aussi me semble-t-il bon que M. Joachim Kœnig écrive à madame ma mère et négocie avec elle son consentement et la cession des tableaux. Je ne doute pas qu'elle ne consente; il me semble qu'elle n'attend que pour avoir l'honneur d'être sollicitée. (Les vieillards sont si singuliers!) Je suppose même que mon frère Philippe veut céder, lui aussi, sa part à Sa Maj. Imp. Rom.

Veuillez donc informer madame notre mère, par la même lettre, que nous deux, mon frère et moi, avons d'ores et déjà concédé nos parts à Sa Maj. Imp. Rom.

Si vous vouliez bien nous prêter votre concours pour que le domaine Petschau nous soit acquis, vous nous rendriez un service particulier. Veuillez essayer la chose; quant à moi, je suis toujours disposé à vous servir.

Sur ce, soyez recommandé à Dieu tout-puissant!

Datum Nuremberg, le 5 oct. A. 1588.

Votre dévoué,

Willibald Imhof.

RÉPONSE DE LA VEUVE WILLIBALD IMHOF A SA MAJESTÉ IMPÉRIALE[1]

Sérénissime, très puissant et très invincible Empereur Romain!

Très gracieux Seigneur!

Que Votre Majesté Imp. Rom. daigne tout d'abord agréer ma pauvre, mais ardente prière que j'adresse à Dieu pour son heureux et long règne, ainsi que mon humble obéissance.

C'est avec humble révérence et obéissance que j'ai reçu, ces jours-ci, par mon fils Philippe Imhof, la très gracieuse lettre de Votre Maj. Imp. Rom., datée du 21 décembre et que j'ai pris connaissance de sa teneur, comme il

1. Il ressort de cette réponse que, selon la demande de Willibald Imhof fils, une lettre impériale avait été adressée à la veuve Imhof.

convenait, lettre dans laquelle Votre Maj. Imp. demande très gracieusement que je consente, comme mes fils, à l'envoi à Votre Maj. Imp. Rom. des sept objets d'art peints, tableaux désignés dans ladite lettre de Votre Maj. Imp.

Ensuite, vis-à-vis de Votre Majesté, je la remercie avec soumission et humilité de la très haute grâce impériale qu'elle m'a témoignée en me faisant écrire personnellement, alors qu'il eût suffi que ce marché fût conclu verbalement par mon fils susnommé. Je laisse encore à penser à Votre gracieuse Maj. Imp. que, pour ce qui concerne ma seule personne et à mon âge, je n'ai point à me soucier beaucoup de pareils objets auxquels, d'ailleurs, je ne comprends rien, mais qu'ici d'autres raisons s'imposent à moi, vu que ces œuvres d'art ont été, pendant de longues années et à grands frais, avec beaucoup de travail et de peines, amassées par feu mon cher maître. Il aurait pu vraiment, à plusieurs reprises, obtenir, comme prix de ces tableaux, de grandes sommes et des faveurs de la part des électeurs et des princes, voire des potentats étrangers; mais à tout cela il a toujours préféré l'art et considéré ces morceaux comme son plus cher trésor. En outre, dans sa dernière volonté, il a ordonné qu'ils devaient, pour l'honneur de la famille Imhof, rester pour toujours dans la maison et qu'ils ne devaient jamais en être séparés; ce qu'ont dû promettre d'observer, en jurant fidélité, quelques-uns de mes fils qui étaient alors auprès de lui.

Malgré tout cela, comme moi et les miens susnommés avons remarqué le gracieux désir et penchant de Votre Maj. Imp. pour ces morceaux déjà mentionnés, nous ne voulons aucunement de notre côté en priver Votre Maj. Imp., notre très clément seigneur, et nous nous sommes entendus entre nous à l'amiable pour les lui envoyer sans retard. Nous avons donc aussitôt remis le livre d'art entre les mains du porteur de la présente, notre bon et intime ami, l'honorable Joachim Kœnig, déjà prêt à partir, afin qu'il l'emporte avec lui et le remette très humblement à Votre Maj. Imp. elle-même. De même, nous avons fait très soigneusement emballer et serrer les autres tableaux, et comme lui, Kœnig, n'avait ni la place ni l'occasion d'en charger sa voiture, nous les avons remis à un voiturier qui doit être à la date d'aujourd'hui en route, et celui-ci devra les remettre, dès son arrivée à Prague, à ce Kœnig, des mains duquel Votre Maj. Imp. daignera enfin les recevoir.

Datum Nuremberg, lundi 30 déc. A. 88.

De Votre Maj. Imp. Rom., la très humble
et très obéissante,

ANNA, VEUVE WILLIBALD IMHOF,
née HARSDŒRFERIN.

Suivent les numéros que nous possédons :

1. Un tableau de madone d'Albrecht Dürer, regardé comme le meilleur ouvrage qu'il ait jamais produit, et pour lequel on a pu avoir d'un cardinal, il y a beaucoup d'années, 500 ducats.

2. Un Salvator, le dernier morceau qu'il ait fait; n'est pas complètement achevé.

3. La Descente de croix, grand panneau, et la Résurrection du Christ, à l'huile.

4. Sodome et Gomorrhe.

5. Enterrement de M. Fugger, grisaille.

6. Un Petit Enfant, grisaille, à l'huile.

7. Un Ecce Homo.

8. Un Ecce Homo, fort beau [1].

9. Portrait de Kleeberger, une bonne tête [2].

10. Saint Jérôme, petite aquarelle.

10. Portrait d'Albrecht Dürer, aquarelle.

Bacchus et Diane, par Pordana [3].

Saint Sébastien, par Lucian [4].

Quintilien, par Stabschireu (?).

11. Un livre dans lequel toutes sortes de dessins d'Albrecht Dürer et d'autres bons maîtres, dont nous voulons donner notre part à Votre Majesté.

Relevé des ouvrages de Dürer.

12. Image de Notre-Dame, à l'huile, avec une couverture à l'aquarelle, aussi de la main d'Albrecht Dürer.

Portrait de Kleeberger, à l'huile.

Item. Un Salvator, à l'huile [5].

13. Un panneau de la main d'Albrecht Dürer, sur lequel le Portement de la croix.

14. Un petit panneau en grisaille, un Enfant nu, couché [6].

Un panneau, l'Incendie de Sodome et Gomorrhe.

15. Image de la sainte Vierge, panneau avec des moulures dorées.

16. *Item.* L'empereur Maximilien, aquarelle [7].

1. Peut-être celui qui est au musée de Brême.
2. Au musée du Belvédère, à Vienne.
3. Très probablement Pordenone, ou encore Paris Bordone.
4. Probablement Luciani (fra Sebastiano del Piombo).
5. Ce Christ et le portrait précédent sont les mêmes que les n°s 2 et 9.
6. Peut-être l'étude d'enfant couché du cabinet des Estampes de Paris.
7. Au musée germanique de Nuremberg.

17. Un portrait à l'aquarelle qu'il a exécuté à l'âge de vingt-six ans [1].

Saint Eustache, enluminé de la main de Dürer.

Melancholia, enluminée, par Albert Dürer.

18-19. Deux panneaux : sur l'un, le père d'Albrecht Dürer; sur l'autre, sa mère.

20. Un petit panneau avec l'image de sainte Véronique.

21. Un petit panneau avec l'image d'une femme.

22. Un petit panneau noir se refermant; Albert Dürer l'a peint avec de petites figures de l'histoire de Samson et de la résurrection du Seigneur le Christ [2].

23. La sainte Vierge, panneau à l'aquarelle.

24. Saint Simon, aquarelle sur toile [3].

25. Portrait d'Albrecht Dürer, sur un petit panneau, coiffé d'un vieux bonnet [4].

Deux petits panneaux à l'aquarelle sur toile, provenant de l'atelier de Dürer.

26. Sainte Véronique, panneau à l'huile.

27. Une peinture de la Noël.

29. Un homme long et nu, que Dürer a dessiné l'an 1501.

30. Un grand panneau, à l'huile, avec des bateliers.

31. Un grand panneau, à l'huile, avec un rideau, sur lequel est peinte la Descente de croix.

Un grand Triomphe de Maximilien Ier; enluminé [5].

32. Un livre, de grandeur moyenne, relié dans une couverture verte, contenant d'excellents morceaux dessinés et enluminés par Dürer.

Un livre, de grandeur moyenne, relié en cuir rouge, contenant l'œuvre complet imprimé d'Albrecht Dürer.

1. Ce portrait, qui figurait encore en 1633 dans la collection Imhof, a été vendu à un amateur d'Amsterdam, et a disparu depuis. Il est possible que ce soit une copie du portrait que Dürer fit d'après lui-même en 1498, et qui se trouve aujourd'hui au musée de Madrid.

2. Cabinet des Estampes de Berlin et Albertine.

3. Ne serait-ce pas une des têtes d'apôtres saint Philippe ou saint Jacques, à l'aquarelle sur toile, des Offices de Florence?

4. Il s'agit évidemment ici du portrait que Dürer fit d'après lui-même l'an 1493, et que Wilibald Imhof l'ancien mentionne déjà dans son inventaire de 1573 à 1574, mais où il lit, d'une manière erronée sans doute, la date 1492. Gœthe qui le vit, en 1805, chez M. Beireis, à Helmstadt, en a donné une intéressante description dans ses *Annales*. Il a été retrouvé tout dernièrement à Leipsick, où un amateur de la ville, M. Eugène Félix, l'acquit. (Voy. *Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst*, 3 mars 1881.)

5. Probablement l'exemplaire de l'Albertine ou celui de la Bibliothèque impériale de Vienne.

Un livre, en couverture verte, contenant douze des plus grandes gravures d'Albrecht Dürer, ainsi que de moyennes et de petites gravures sur bois.

Un livre, de grandeur moyenne, relié en taffetas vert, contenant les gravures de grandeur moyenne d'Albrecht Dürer, auxquelles ont été joints de bons morceaux de toute sorte.

Un livre, de grandeur moyenne, contenant ses morceaux de grandeur moyenne et d'autres aussi.

Un petit livre en taffetas vert, contenant tous ses petits morceaux, ainsi que la Passion.

Un livre avec les douze grandes gravures, ainsi que plusieurs autres morceaux.

Toutes sortes de morceaux gravés sur cuivre, non reliés.

Les grandes gravures sur bois d'Albrecht Dürer, reliées en parchemin blanc.

Effigie de M. Willibald Pirkheimer, gravée sur cuivre.

33. Deux panneaux de bois, avec plusieurs planches de bois, sur lesquelles ont été exécutés à la main des dessins à la pointe d'argent.

36. Sur une toile un homme mort dessiné, qui semble être le père de la femme d'Albrecht Dürer.

Un livre contenant les morceaux suivants de Dürer :

37. L'empereur Maximilien Ier, dessiné, fusain [1].

38. Landauer, le fondateur, au fusain [2].

39. La mère de Dürer, au fusain [3].

40. La femme d'Albrecht Dürer, pointe d'argent [4].

41. La femme d'Albrecht Dürer en costume néerlandais, sur papier gris [5].

42. Portrait d'Albrecht Dürer, alors qu'il était encore enfant, à la pointe d'argent [6].

43. Un portrait de femme avec un voile.

Sur une feuille, deux hommes nus, par Raphaël Urbino, au crayon rouge [7].

44. Un portrait à la pointe d'argent.

45. Portrait du frère d'Albrecht Dürer [8].

1. Albertine.
2. Collection de M. Mitchell.
3. Cabinet des Estampes de Berlin.
4. Il s'agit ici d'un des deux portraits d'Agnès Dürer qui se trouvent au musée de Brême ou à la Bibliothèque impériale de Vienne.
5. Cabinet des Estampes de Berlin.
6. Albertine.
7. Albertine.
8. Albertine.

46. Un enfant pleurant, sur fond gris [1].
47. Une tête de la sainte Vierge, grisaille [2].
49. Portrait de l'abbé de Saint-Égidius, sur fond gris.
50. Lucrèce, sur fond gris [3].
51. La sainte Vierge et saint Jean, sur fond gris.
52. Tête d'homme levant les yeux au ciel, sur fond gris [4].
53. Le Christ, et deux mains, sur fond gris [5].
54. Un vieillard, gris sur gris [6].
55. Une corneille, sur parchemin [7].
56. Une aile, sur parchemin [8].
57. Un lapin [9].
58. Un lion, sur parchemin [10].
59. Une lionne, sur parchemin.
60. Deux roses sauvages, sur parchemin.
61. Un lion, sur parchemin, avec un vase.
62. Deux roses sauvages. Beaucoup d'herbes.
63. Une petite fleur d'angélique avec son feuillage, sur parchemin.
64. Un chardon avec beaucoup de fleurs, sur parchemin.
65. Des soucis d'eau et des trèfles sur parchemin.
66. *Lilium convallium,* bourrache, petite fleur blanche et herbes, sur parchemin.
67. Violettes doubles, sur parchemin [11].
68. Une femme nue, sur fond gris [12].
69. Deux femmes nues, sur parchemin.
70. Deux figures nues, avec d'autres figures dessinées par Albrecht Dürer.
71. Un ostensoir, dessin.
72. Un petit enfant, sur parchemin [13].

1. Collection de M. Blasius.
2. Peut-être la tête du musée de Brême.
3. Albertine.
4. L'une des études du Tableau d'autel de Heller.
5. Études pour le Tableau d'autel de Heller; musée de Brême.
6. L'une des deux têtes de vieillard du cabinet des Estampes de Berlin ou de l'Albertine.
7. Albertine.
8. Albertine.
9. Albertine.
10. Un des deux lions sur parchemin, de la collection du baron Ed. de Rothschild ou du musée de Hambourg.
11. Probablement celles de l'Albertine.
12. Sans doute, la femme nue, couchée, de 1501, ou la Lucrèce, toutes deux à l'Albertine.
13. Peut-être le *Jésus au globe d'or* de l'Albertine.

73. Dessins d'hommes d'armes d'Irlande [1].

74. Trois anciens costumes de femmes.

75. Une femme costumée allant à l'église.

76. Une femme allant à la danse dans les anciens temps.

77. Costume de jeune fille allant à la danse dans les anciens temps.

78. Une vieille femme dans le costume qu'on portait dans les maisons, il y a beaucoup d'années [2].

79. Femmes de qualité en Islande.

80. Deux petites figures de femmes de puissants en Islande.

81. Deux costumes de femmes du peuple en Islande [3].

82. Dessin du pont près de la petite porte de Haller [4].

83-85. Trois dessins de trois chevaux.

86. Une autruche, un bœuf, deux crapauds et un lézard [5].

87. Un dessin d'autel, fait par Dürer pour Francfort [6].

88. Une *Petronica* sur toile.

89. Un vieux cuirassier, à la pointe d'argent.

90. Une cigogne. Plusieurs figures d'hommes et de femmes à cheval [7].

91. Plusieurs vieux cavaliers.

92. Dessin d'Adam et Ève, tels que Dürer les a gravés sur cuivre [8].

93. Deux mains, au crayon rouge.

94. Quatre figures dessinées ensemble.

95. Une fontaine dessinée sur parchemin.

96. Empereur et roi romain, dessin.

97. Couronne de Charlemagne [9].

98. L'empereur Charlemagne dans son costume [10].

99. Le glaive, le gant de Charlemagne et le globe impérial [11].

100. Plusieurs dessins de coupes à boire.

101. Image de la sainte Vierge. Tête de cerf [12].

1. Cabinet des Estampes de Berlin.
2. 74-78, la série de costumes de l'Albertine.
3. Ces trois derniers dessins (79-81) chez le baron Ed. de Rothschild.
4. Albertine.
5. Cabinet des Estampes de Berlin.
6. Peut-être s'agit-il ici, non pas du Tableau d'autel de Heller, mais de la première pensée du Tableau de tous les saints, de la collection du duc d'Aumale.
7. La cigogne est chez M. Holford, à Londres; les cavaliers, au musée de Brême.
8. Chez M. Lana, à Prague.
9. Chez M. de Franck, à Gratz.
10. Albertine.
11. Collection de M. de Franck, à Gratz.
12. Une des deux têtes de cerfs, celle du cabinet des Estampes de Paris ou celle du cabinet des Estampes de Berlin.

102. Saint Jean, sur parchemin.
103. Une sainte image, avec un dragon [1].
104. Le Christ en croix, dessin [2].
105. Dessin représentant le massacre des Innocents.
106. Quatre têtes d'hommes à la suite [3].
107. Un vieux cavalier.
108. Saint Sébastien, un vieux dessin [4].
109. Deux portraits d'homme.
110. Le Crucifiement du Christ [5].
111. Un petit portrait d'homme.
112. Le Portement de la croix.
113. Plusieurs figures nues.
114. Fantaisie, dessin de la main de Dürer.
115. Quatre figures nues.
116. Petite image de la sainte Vierge. Portrait de femme.
117. Une vue de ville. Deux petits enfants accolés [6]. Plusieurs animaux.
118. Encore plusieurs animaux.
119. Plusieurs oiseaux et têtes.
120. Fantaisies singulières.
121. Un joueur de musette, monté sur un âne.
122. Un portrait de femme.
123. Deux dessins de la sainte Vierge, tels que Dürer les a gravés sur cuivre.
124. Un dessin de la peinture de l'hôtel de ville [7].
125. Quatre dessins ensemble.
126. Encore des dessins de toute sorte.
128. Encore quelques dessins.
129. Plusieurs dessins de bouteilles et de gobelets, de la main de Dürer.
130. Char de triomphe de l'empereur Maximilien Ier, dessiné par Dürer, gravé plus tard par lui sur bois, et qui en est le premier modèle [8].

1. Serait-ce la sainte Marguerite avec le dragon, *attribuée* à Dürer, chez M. Blasius ?
2. Albertine.
3. Peut-être les quatre têtes de la collection de M. Dumesnil.
4. Très probablement le saint Sébastien de la Bibliothèque d'Erlangen, au-dessous duquel Dürer a inscrit ces mots : *Ceci a fait Hans Traut à Nuremberg*. C'est une étude pour une des compositions, *le Martyre de saint Sébastien*, qui se trouve à l'intérieur d'un des quatre volets du polyptyque commandé à Wolgemut, par Sebald Peringsdorffer, pour le maître autel de l'église des Augustins; on sait que ces quatre volets sont aujourd'hui à la chapelle Saint-Maurice, à Nuremberg.
5. Peut-être le dessin du musée de Bâle.
6. Collection Bodléienne, à Oxford
7. Calomnie d'Apelle, Albertine.
8. Albertine.

II

RÉCIT DE LA MORT DU PÈRE DE DÜRER

Dürer a laissé de la mort de son père et de sa mère deux récits émus qui se terminent par de ferventes prières. Campe, dans ses *Reliquien*, les a reproduits. M. Thausing les réédite dans ses *Dürer's Briefe*. Le document original est au cabinet des Estampes de Berlin [1]. C'est un feuillet portant le numéro 19 et qui a dû faire partie d'un cahier in-folio de 310 millimètres de haut sur 216 de large. Au recto de ce feuillet se trouve le fragment concernant la mort du père et la première moitié du récit de la mort de la mère [2]. Au verso, l'autre partie de ce récit ainsi que deux paragraphes que nous donnons dans nos *Pièces justificatives* sous les numéros III et X. Entre ces deux paragraphes, une vague ébauche silhouettant un Christ en croix et de chaque côté, comme deux ombres qui laissent deviner saint Jean et la Vierge.

Voici la traduction littérale du fragment relatif à la mort du père de Dürer :

« .... demandé. Ensuite la vieille femme l'aida à se lever et le bonnet de nuit sur sa tête fut subitement trempé de grosses gouttes de sueur. Voilà qu'il demande à boire. Alors elle donna un peu de *Rainfall* [3]. Il en but très peu et demanda à rentrer au lit et la remercia ; et aussitôt qu'il fut remis au lit, le râle commença. Sur-le-champ la vieille femme lui alluma une lumière et lui récita des versets de saint Bernhard [4], et avant qu'elle eût prononcé le troisième, il avait expiré. Dieu lui soit charitable. Et la jeune servante, lorsqu'elle vit le changement, courut vite à ma chambre et me réveilla ; et avant que je fusse descendu, il avait expiré. Je regardais le mort avec grande douleur, car je n'ai pas été digne d'être présent à sa mort. Et dans la nuit suivante, la veille de saint Mathieu [5], mon père a expiré en l'année susnommée. Que le Dieu tout clément m'aide à une fin bienheureuse ! Et il laissa

1. Voy. *les Autographes d'A. Dürer au cabinet des Estampes de Berlin*, par Friedrich Lippmann, dans *Jahrbuch der kœniglich preussischen Kunstsammlungen*, t. Ier, cahier 1, p. 32 et suiv. Berlin, 1880.
2. Voy. *Pièces justificatives*, n° V.
3. Vin de Rivoglio, en Istrie.
4. Prière des morts.
5. 20 septembre 1502.

ma mère veuve affligée dont, de tous temps, il m'avait fait un grand éloge comme d'une très pieuse femme. C'est pourquoi je me propose de ne plus jamais la quitter. O vous tous mes amis! je vous prie au nom de Dieu, lorsque vous lirez le décès de mon pieux père, de vous souvenir de son âme avec un *Pater noster* et un *Ave Maria* et aussi pour votre propre âme, afin que, par cela, en servant Dieu, nous conquérions une vie éternelle et la grâce d'une bonne fin. Car il n'est pas possible que celui qui a bien vécu ici-bas s'en aille mal de ce monde, car Dieu est plein de miséricorde. Par elle, que Dieu nous donne après cette misérable vie les joies de l'éternel salut, au nom du Père, du Fils et du Saint-Esprit, du maître éternel au commencement et à la fin. Amen. »

Dans sa chronique de famille où il parle longuement de son père, Dürer rappelle le récit qu'on vient de lire. « ... Ensuite il arriva par hasard que mon père fut si malade de la dyssenterie que personne ne sut l'arrêter et comme il vit la mort devant ses yeux, il s'y résigna avec grande patience et me recommanda ma mère, et nous recommanda de vivre en Dieu. Il reçut aussi les saints sacrements et mourut chrétiennement, comme je l'ai décrit tout au long dans un autre livre, dans l'année 1502 après minuit, la veille de saint Mathieu. Dieu lui soit clément et charitable! »

III

NOTE SUR LE BIEN ET AVOIR DE DÜRER[1]

VERS 1507

« *Item*. Ce qui suit est mon bien que j'ai durement acquis par le travail de ma main, car je n'ai jamais eu occasion d'un grand bénéfice. J'ai eu aussi de grands dommages parce que j'ai prêté ce qui ne m'a jamais été rendu et aussi parce que des aides ne me rendirent pas de comptes. Un aussi est mort à Rome en me perdant ma marchandise. C'est pourquoi, alors que j'étais dans la treizième année de mon mariage j'ai payé de grandes dettes avec ce que j'avais gagné à Venise. *Item*. En plus, un assez bon état de maison, de bons vêtements, la vaisselle d'étain, de bons outils, de la literie, des bahuts, des vases et de bonnes couleurs pour plus de cent florins rhénans. »

1. L'original est au cabinet des Estampes de Berlin.

IV

A PROPOS DU MANUSCRIT DE DÜRER A LA BIBLIOTHÈQUE DE DRESDE[1]

Ce manuscrit de la Bibliothèque de Dresde contient un grand nombre de dessins à la plume, la plupart destinés au *Traité des proportions du corps humain,* quelques-uns indépendants de cet ouvrage. Nous énumérons ces derniers : Un homme vu de profil à gauche, imberbe, nez arqué, lèvre inférieure très saillante, coiffé d'un grand chapeau de forme ronde, et couvert d'un manteau qui s'arrête au genou ; évidemment un personnage de qualité; petite esquisse enlevée en quelques traits de plume, mais d'une force étonnante (au verso de la page 17, dans le coin à droite). — Un petit projet d'un Christ amené par deux soldats devant Pilate (page 29, en haut à gauche). — Un bout de draperie (page 32). — Un autre bout de draperie au-dessous d'une figure anatomique formée de cubes avec cette inscription : *Nicklas am Rossmargt* (Nicolas sur le marché aux chevaux), indiquant le nom et l'adresse du modèle (page 38). Même dessin chez M. Otto Cornill, à Francfort. — Une Vierge dans une auréole sur un croissant avec l'enfant; un ange dans les nuages tient une couronne au-dessus d'elle; au-dessous, un pan de draperie; plus, un masque d'homme, vu de trois quarts à gauche, avec longue moustache (page 63). — Deux pans de draperies (page 64). — Un chapiteau dorique dans le genre de ceux que Hans Beham, Peter Floetner et autres ont gravés d'après Vitruve; une arabesque, un tortis de vigne, et deux colonnes à chapiteaux portant un bouc sur une boule (page 65). — Un croquis du char de Maximilien vu de profil à gauche, attelé d'un seul cheval; l'empereur assis tient le sceptre et l'épée; à droite, croquis de la partie antérieure du char, la moitié de gauche (verso de la page 65). — Deux têtes grimaçantes, à gauche de profil; croquis d'une Vierge avec l'Enfant (page 68 et verso). — Pans de draperies et compas géométriques (page 69 et verso). — Sept croquis de draperies (verso de la page 70). — Autres draperies; une figure d'empereur couronné, debout, tenant en main le sceptre et l'épée, à ses pieds le globe sur un coussin.

1. Voy. *Albrecht Dürers Handzeichnungen in der kœniglichen Bibliothek zu Dresden.* Soldan, Nuremberg, avec texte explicatif par M. von Eye.

— Un croquis pour la figure du maître d'école (B. 133); une tête de Christ renversée (comme celle du cabinet des Estampes de Berlin, voy. p. 172) et une Madeleine prosternée (page 71). — Un croquis du Christ devant Pilate (page 72). — Une manche de vêtement; croquis de chevaux d'après Léonard, datés 1517 (page 73 et verso). — Un dragon à la plume, lavé d'aquarelle, avec les mots *ein Lindwurmb;* un bout de paysage, rochers avec arbres (page 74 et verso). — Un sanglier courant vers la gauche. — Un instrument à mesurer, étude pour la gravure B. 148, avec le monogramme surmonté de la date 1514 (page 75 et verso). — Un homme mesurant un vase à travers l'instrument à mesurer; autre étude pour la gravure sur bois B. 148 (sur un feuillet entre les pages 75 et 76). — Autre croquis de l'homme mesurant un vase (page 76). — Une tour de style gothique et sa flèche avec des indications de mesure (page 77). — Petit projet d'un intérieur où se voient des canettes sur une table (sur un feuillet entre les pages 77 et 78). — Les douze derniers feuillets ne sont pas numérotés; sur la plupart sont esquissés des coupes, des hanaps, des vases avec projets de piédouches et couvercles; sur le premier des feuillets, six vases avec ces mots : *Morgen will ich Ir mer machen* (demain j'en ferai davantage).

Presque tous ces dessins sont placés à côté de figures anatomiques; les projets de draperies sont pour la partie inférieure du corps et forment autant d'études pour la chute et la cassure des plis.

V

RÉCIT DE LA MORT DE LA MÈRE DE DÜRER[1]

« Sachez à présent, que, dans l'année 1513, un mardi avant la semaine de la croix, ma pauvre misérable mère, que j'avais, deux ans après la mort de mon père, quand elle fut tout à fait pauvre, prise avec moi sous ma garde, après avoir été chez moi pendant neuf ans, un matin tout à coup devint si mortellement malade, que nous dûmes enfoncer (la porte de) la chambre, parce qu'autrement, comme elle ne pouvait pas l'ouvrir, nous n'aurions pu arriver jusqu'à elle; ainsi nous la descendîmes dans une chambre et on lui donna les deux sacrements; car tout le monde crut qu'elle allait mourir, parce qu'elle n'avait jamais eu moment de santé depuis la mort de mon père, et sa fréquente

1. L'original se trouve au cabinet des Estampes de Berlin (voy. *Pièces justificatives,* n° II).

habitude était d'aller beaucoup à l'église et elle me grondait constamment quand je n'agissais pas bien. Et elle avait toujours pour moi et mes frères une grande appréhension à l'endroit du péché, et soit que j'entrasse, soit que je sortisse, son dicton était toujours : Va au nom du Christ. Elle nous donna continuellement avec un grand zèle de saints enseignements, et elle avait toujours de vifs soucis pour le salut de notre âme. Et je ne pourrais louer assez hautement ses bonnes œuvres et la charité qu'elle a témoignée à tout le monde ainsi que sa bonne renommée. Ma pieuse mère a porté dans son sein et élevé dix-huit enfants, elle a eu souvent la peste et beaucoup d'autres très graves maladies, elle a enduré une grande pauvreté, la calomnie, le dédain, des mots méprisants, des frayeurs et de grands déboires. Cependant elle n'avait jamais été vindicative. Une année après le jour ci-dessus indiqué où elle est tombée malade, quand on compta 1514, un mardi, c'était le dix-septième[1] jour en mai, deux heures avant la venue de la nuit, ma pieuse mère Barbara, femme Dürer, décéda chrétiennement avec tous les sacrements, absoute par le pouvoir papal de toute peine et faute. Elle me donna encore auparavant sa bénédiction et me souhaita la paix de Dieu avec beaucoup de beaux préceptes pour que je me garde de péchés. Elle demanda aussi auparavant à boire la bénédiction de saint Jean, ce qu'elle fit en effet. Elle eut très peur de la mort, mais elle dit qu'elle ne craignait pas de paraître devant Dieu. Elle mourut aussi péniblement et je remarquais qu'elle voyait quelque chose d'effrayant, car elle demanda l'eau bénite, quoique depuis longtemps déjà elle n'eût pas parlé. Après, ses yeux s'éteignirent. Je vis aussi comme la mort lui assena deux grands coups dans le cœur et comme elle ferma la bouche et les yeux et mourut avec douleur. Je priai pour elle; j'en ai éprouvé une telle douleur que je ne puis l'exprimer. Que Dieu lui soit clément! *Item,* sa plus grande joie a toujours été de parler de Dieu et elle aimait à voir Dieu honoré. Et elle était dans sa soixante-troisième année quand elle mourut.

« Et je la fis enterrer honorablement selon ma fortune. Que Dieu le Seigneur m'accorde d'avoir une sainte fin et que Dieu avec ses chœurs célestes, avec mon père, ma mère et mes amis, puissent venir à ma fin et que le Dieu tout-puissant nous donne la vie éternelle. *Amen.* Et dans sa mort elle avait un air plus charmant que lorsqu'elle était encore en vie. »

1. Il y a ici de la part de Dürer une erreur de date. Le 17 mai 1514 était un mercredi. Il fallait écrire le seizième jour. Cette même erreur de date se retrouve sur le portrait de la mère de Dürer.

VI

LETTRE DE PIRKHEIMER A TSCHERTE

Cette lettre a été publiée par Murr (*Journal z. Kunstgesch*, etc., t. X, p. 36) et par Campe (*Reliquien*, p. 162); tout récemment, le savant archiviste de la ville de Nuremberg, le Dr Lochner, l'a rééditée d'après l'original[1], avec un commentaire explicatif des plus intéressants (voy. *Repertorium für Kunstwissenschaft*, t. II, 1re livr.). C'est de ce dernier texte que nous donnons une traduction aussi littérale que possible. M. Lochner a établi d'une manière irréfutable, par des preuves tirées de la lettre même, que Pirkheimer l'écrivit en 1530, peu de temps avant sa mort.

Agnès Frey doit à certains passages de cette lettre sa réputation de mégère. Les cruelles accusations de Pirkheimer ont été réfutées par M. Thausing qui, dans sa juste réhabilitation d'Agnès, se laisse aller peut-être à un excès de galante indulgence (voy. *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1868).

Ce document fournit aussi un tableau expressif de l'état des esprits en 1530, après les premiers troubles religieux, au moment même où l'on venait de rédiger la Confession d'Augsbourg. On remarquera qu'après avoir été un des plus ardents promoteurs de la nouvelle doctrine, Pirkheimer, d'ailleurs malade et hypocondre, se montre amèrement dégoûté et effrayé des suites de la Réforme.

« Mes gracieux services vous sont volontiers acquis, mon cher monsieur Tscherte; notre bon ami, monsieur Jorg Hartman, m'a montré une lettre de vous à lui dans laquelle non seulement vous vous souvenez de moi aimablement, mais aussi vous me donnez une plus grande part d'éloge et d'honneur que moi-même je ne m'en sens digne. Mais je veux mettre ces bons sentiments au compte de notre ami commun décédé en Dieu, Albrecht Dürer; car, puisque vous aimiez celui-ci pour son art et sa vertu, ceux qui l'ont aimé vous sont sans aucun doute chers aussi.

« J'ai vraiment perdu dans Albrecht le meilleur ami, comme je n'en ai jamais eu sur la terre, et ce qui me peine le plus, c'est qu'il soit mort d'une

1. Conservé à la Bibliothèque de Nuremberg, ainsi qu'une copie faite sous les yeux de Pirkheimer.

mort si dure et dont, en dehors de la volonté de Dieu, je n'accuse personne que sa ménagère qui a rongé son cœur et l'a torturé tellement qu'il s'en est allé d'autant plus vite d'ici-bas, car il était séché comme de la paille, n'osait plus chercher de plaisir ou aller chez les gens, tant la méchante femme lui a causé de soucis, ce que vraiment elle n'avait pas besoin de faire. Avec cela elle l'a tenu nuit et jour et l'a poussé âprement au travail, afin qu'après sa mort il lui laissât l'argent gagné, car elle lui a toujours voulu du mal comme elle fait encore, bien qu'Albrecht lui ait laissé jusqu'à la valeur de six mille florins. Mais cela ne lui suffisait pas, et, en somme, elle est l'unique cause de sa mort.

« Je l'ai conjurée moi-même souvent de mettre fin à ses menées malhonnêtes et défiantes, et je l'ai prévenue et lui ai prédit quelle serait l'issue; mais avec cela je n'en ai obtenu que de l'ingratitude, car qui voulait du bien à cet homme et le fréquentait, elle lui devenait ennemie, ce qui vraiment affligeait au dernier point Albrecht et l'a conduit sous la terre.

« Je ne l'ai pas vue depuis sa mort et je n'ai pas voulu la recevoir, quoique je lui aie été utile en maintes circonstances; mais elle n'a aucune confiance, car celui qui n'est pas de son avis et ne lui donne pas en toute chose raison est soupçonné par elle, et elle lui devient bientôt ennemie; c'est pourquoi j'aime mieux qu'elle soit loin que près de moi.

« Elle et sa sœur ne sont pas des coquines, et je n'en doute pas, elles sont femmes honnêtes, pieuses et craignant Dieu; mais il vaudrait mieux avoir une coquine qui se comporterait toujours aimablement qu'une pareille femme âpre, défiante, querelleuse, tout en étant pieuse, et auprès de laquelle il ne put trouver le repos ou la paix pas plus le jour que la nuit. Mais, quoi qu'il en soit, nous devons recommander la chose à Dieu qui sera clément et miséricordieux au pieux Albrecht, car il a vécu comme un homme pieux et vertueux et il est mort aussi tout à fait chrétiennement et bienheureusement, c'est pourquoi il ne faut pas craindre pour son salut. Dieu nous fasse miséricorde pour qu'à notre tour nous le suivions bienheureusement !

« Mon cher monsieur Tscherte, il m'est arrivé de M. Hartman von Liechtenstein deux ramures de cerf qui ont dû être sans aucun doute apportées sur vos instances, quoique vous puissiez penser que je me soucie peu de ces sortes de choses. Mais lorsque M. Hartman est venu lui-même ici dans ma maison, il s'est offert lui-même à m'envoyer des ramures qui devaient être bien plus belles et plus grandes que les miennes qu'il a vues alors. Quoique j'en aie plusieurs, j'aurais bien voulu en avoir une très grande et très belle comme j'en connais plusieurs ici, et que je voudrais monter et accrocher dans mon corridor; mais ces ramures ne sont pas de cette beauté et j'en

ai moi-même de plus belles, et cependant pas comme j'en voudrais avoir et comme il y en a ici plusieurs. Quoi qu'il en soit, je ne vous en demande pas moins de remercier M. Hartman pour ses ramures et de lui offrir mes meilleurs services, et comme je sais qu'il a une prédilection pour la médecine, je lui envoie un médicament contre la peste, lequel j'ai essayé plusieurs fois et trouvé miraculeux. Albrecht a eu aussi plusieurs ramures et parmi elles une bien belle que j'aurais bien voulu avoir, mais elle les a vendues subrepticement pour un rien avec beaucoup d'autres jolies choses; un lansquenet qui était à présent en garnison à Vienne m'a dit qu'il en a vu là plusieurs très belles; s'il était possible d'en acquérir une ou deux jolies, elles ne me paraîtraient trop chères à aucun prix; mais je n'ose pas vous importuner avec cela, car je vous ai assez tourmenté avec celle de M. Hartman.

« A propos du cruel événement avec les Turcs, on aurait bien des choses tristes à écrire, car, si cela ne rend pas nos princes et seigneurs unis et ne les pousse pas à la résistance, ce serait vraiment un fléau de Dieu. J'ai vraiment une grande, dévouée et naturelle compassion pour ces pauvres chrétiens mutilés ou enlevés, comme doit l'avoir justement un chrétien pour un autre; j'ai eu aussi beaucoup de souci à propos de votre personne, car j'ai su que vous étiez à Vienne. Que Dieu tourne tout au mieux ; ce sont vraiment de lamentables et effrayantes querelles ; gare à ceux qui en sont la cause ou qui ne regardent pas de près à la chose ! Mais ceci est une punition de Dieu que les chrétiens s'entre-nuisent si lamentablement et qu'ils soutiennent ainsi les entreprises des mécréants. Dieu veuille nous être clément et miséricordieux et conduise la chose dans sa miséricorde, sinon je crains que les secours des hommes ne nous arrivent trop tard ; il n'est pas bon d'écrire là-dessus. On voit à présent comme nos lansquenets évangéliques se sont comportés, mais il est peut-être bon qu'on reconnaisse quelle distance il y a entre les paroles et les œuvres des luthériens, car, sans aucun doute, beaucoup de personnes pieuses chez vous et autour de vous, quand elles entendent parler si doucereusement de l'Évangile, croient que c'est de l'or pur qui brille là, alors que c'est à peine du cuivre jaune. J'avoue qu'au commencement j'ai été aussi bon luthérien ainsi que feu notre Albrecht Dürer, car nous espérions que la scélératesse romaine et la prêtraille seraient améliorées; mais, quand on y regarde de plus près, l'état des choses a tellement empiré que les coquins évangéliques font paraître pieux les coquins catholiques. Je m'imagine bien que vous serez étonné d'entendre cela, mais si vous étiez ici et voyiez les honteuses, méchantes et coupables menées que font les prêtres et les moines débraillés, vous seriez étonné au dernier point. Ceux d'autrefois nous ont trompés avec hypocrisie et astuce, ceux d'aujourd'hui veulent publiquement tenir une conduite coupable

et honteuse, et avec cela aveugler par leurs paroles les gens et les yeux qui voient, en disant de ne pas les juger d'après leurs œuvres, quoique le Christ nous ait enseigné le contraire et quoique les bonnes œuvres ne puissent pas être facilement récompensées ; tout homme qui agit mal et d'une façon coupable démontre qu'il n'est pas un homme de bien, quand même il allèguerait sa foi tant qu'il voudrait, car la foi fait partie des actes, comme l'acte fait partie de la foi. Je sais, et c'est la vérité, que les infidèles ne tolèrent pas entre eux une scélératesse ou une fourberie pareilles à celles dont usent ceux qui se disent évanvéliques ; car les œuvres de ceux-ci montrent publiquement qu'il n'y a ni foi ni loi, aucune crainte de Dieu, aucun amour pour son prochain, et un mépris de tout honneur, des bonnes mœurs, de l'art et de l'enseignement et aucune autre aspiration que le plaisir du corps, les honneurs, les biens et l'argent, sans se préoccuper si cela peut être acquis avec Dieu, avec bonne conscience ou non. On ne fait plus la charité, car ces coquins ont tellement abusé de la bienfaisance que personne ne veut plus donner ; la confession et le sacrement ont aussi disparu ; personne ou peu de gens seulement se soucient de Dieu ; et si on nous laissait faire, ce qui pourrait advenir à la fin, c'est que nous serions tout à fait des brutes comme nous le sommes déjà à demi. L'homme du peuple a été si bien enseigné par cet évangile qu'il pense qu'on devrait procéder à un partage universel de tous les biens et, n'étaient chez nous la grande surveillance et la punition, il y aurait bientôt un pillage universel comme cela est arrivé dans beaucoup d'endroits. D'où vous pouvez juger quels chrétiens nous sommes ; vous autres, avec votre siège et vos dommages, vous n'avez pas souffert davantage. Je sais bien que ma lettre va vous étonner, mais je vois aussi que j'écris la vérité et bien moins encore que tout ce qui est. Il y aurait beaucoup à écrire s'il fallait dire pourquoi le Conseil (de Nuremberg) tolère de pareils faits. Il lui est arrivé en partie comme à beaucoup de gens qui espéraient une grande amélioration et n'en ont trouvé que peu de chose. *Item,* ils sont nombreux dans le Conseil et des plus réfléchis, ceux auxquels ces événements ne plaisent guère; mais la plupart des membres du Conseil laissent les choses aller ainsi plutôt par honte que pour d'autre motif, car ils veulent en partie n'avoir pas eu tort, et afin qu'on ne leur reproche pas leurs erreurs, ils veulent que les affaires restent où elles en sont, bien qu'ils voient et reconnaissent que beaucoup de choses ont été changées qu'on aurait mieux fait de laisser telles quelles, et beaucoup ont empiré par l'espoir qu'on avait de les améliorer. Maintenant il faut que cela reste ainsi, et vraiment rien de pire ne pouvait nous arriver que de nous laisser ainsi piétiner sur place; nous serons à la fin tellement dégoûtés de la chose que nous n'en voudrons plus entendre parler, ce qui est déjà le cas. L'homme du peuple aussi reconnaît qu'on ne veut pas, comme il l'espérait, partager tous les biens et les rendre universelle-

ment communs ; c'est pourquoi il maudit Luther et tous ses partisans, quoique sans bonnes raisons; mais, à côté de cela, il ouvre les yeux et voit que ces coquins comme les autres coquins se livrent à des fourberies. Luther voudrait bien modifier beaucoup de ses actes et les atténuer, mais tout a été fait si violemment qu'on ne peut plus rien redresser. C'est ainsi qu'Œcolampade, Zwingle et les autres s'opposent énergiquement à Luther, à cause du sacrement, lequel ne leur est qu'un vil symbole, et si Luther n'avait remarqué cette chose et n'avait opposé une négation au docteur Carlostadt, celui-ci serait le chef de cette maudite hérésie. Ces braves gens, à l'incitation du landgrave, se sont réunis dans la Hesse et non seulement n'ont pas pu s'entendre au sujet du sacrement, mais encore ont empiré la chose. Strasbourg, Ulm, Memmingen, Nordlingen et d'autres villes encore ne font plus aucun cas du sacrement, et quoique Augsbourg, à la Diète, se soit offerte à se laisser enseigner, jusqu'à ce jour les menées des tribus sont pires là-bas qu'autre part, car avec ces gens-là le Conseil n'est sûr ni de sa vie, ni de son bien. Ici en partie on tient en parole au sacrement, mais en œuvres peu. On trouve suffisant qu'on autorise nos prédicateurs à prêcher sur ce point et à faire ainsi connaître leur opinion ; car eux-mêmes communient rarement ou pas du tout. Je présume que votre chère femme vous racontera toute sorte de choses sur ce qu'elle a vu ici ; en paroles et en sermons nous sommes on ne peut plus habiles, mais pour les actes on a plus de peine, et personne n'en a plus que ceux qui se donnent le plus l'air évangélique. J'aurais voulu que vous sussiez quelle est la conduite de cet homme, auquel vous avez envoyé un petit livre sur le siège de Vienne, vous ne sauriez trop vous étonner de voir combien il y a de contradiction dans un homme entre ses paroles et ses actes, car, quoiqu'il écrive et lise de petits livres, il agit en opposition avec eux ; on dira peut-être un jour qu'il a été l'ami de feu Albrecht et le mien; il m'est arrivé du bien par lui, mais à notre grand dommage, à nous deux, nous avons appris à le connaître. Si vous saviez et pouviez voir ce qui se passe en matière de mariage, vous en seriez tout particulièrement étonné et, n'était l'exécuteur des hautes œuvres, on aurait ici la *Res publica Platonis*. Je crois bien que la meilleure chose que votre femme ait vue ici a été qu'on mangeait de la viande le vendredi et le samedi ; nous avions commencé à chanter ici une litanie lorsque le Turc était encore présent et comme il est déjà parti, elle aussi est tombée à l'eau. Mais je n'écris pas tout ceci parce que je veux louer le régime des moines et de la prêtraille du pape, parce que je sais qu'il ne vaut rien et qu'il est sous beaucoup de rapports condamnable et qu'il a besoin d'amélioration, bien qu'à présent Sa Majesté impériale soutienne le pape dans toutes ses entreprises. Mais il est malheureuse-

1. Cet homme serait, d'après l'hypothèse très justifiée du Dr Lochner, Lazarus Spengler.

ment évident que l'autre régime ne vaut cher à aucun point de vue, comme Luther lui-même le dit et l'avoue, et aussi beaucoup de gens pieux et savants qui tiennent à l'Évangile reconnaissent et avouent, la douleur au cœur, que ce régime ne saurait être de longue durée. Au moins les papistes sont unis entre eux, tandis que ceux qui se disent évangéliques sont désunis et partagés en sectes. Ceux-ci doivent suivre leur chemin comme ces paysans en délire, jusqu'à ce qu'ils deviennent enfin tout à fait enragés. Dieu préserve tous les hommes et les gens pieux de cette doctrine, car où elle vient, il ne peut y avoir ni paix, ni repos, ni union. Nous attendons journellement un mandat de Sa Majesté Impériale pour l'abolition de la nouvelle doctrine. Que Dieu nous donne du bonheur et la chose s'arrangera alors ; nos prédicateurs et prêtres et nos moines débridés vivent comme s'ils étaient possédés ; ils maudissent, injurient et outragent l'empereur et le pape. Je ne peux pas, à certain point de vue, leur en vouloir, car après ce soleil ils auront bien froid. J'ai voulu vous écrire, mon cher monsieur Tscherte, dans la meilleure intention et en toute vérité, afin que vous sachiez quels chrétiens nous sommes ; je ne doute aucunement que la foi ne procure le salut et que sans elle nul ne puisse être sauvé. Mais je sais bien aussi que chacun recevra une récompense en rapport avec ses actes, car le pouvoir de la foi ne réside pas dans les paroles, mais dans les actes ; qui agit bien trouvera son bien, celui qui agit autrement éprouvera l'aventure. J'espère que vous ne m'en voudrez pas de ma longue lettre, car je l'ai écrite dans la meilleure intention. Je vous remercie du petit livre que vous m'avez envoyé sur le siège de Vienne ; avec cela je vous offre volontiers et pour toujours mes meilleurs services.

« Datum. »

VII

A PROPOS DU MANUSCRIT ORIGINAL DU JOURNAL DE VOYAGE AUX PAYS-BAS, D'ALBERT DURER[1]

Le manuscrit original de Dürer fut brûlé, dit-on, on ne sait dans quelles circonstances ni à quelle époque; toutefois cette perte est certainement postérieure à 1620, puisqu'en cette année le peintre J. Hauer (mort en 1660) en fit une copie

1. Voy. au sujet du voyage aux Pays-Bas et du journal d'A. Dürer, von Eye, *Leben und Wirken Albrecht Dürer's;* Thausing, *Albert Dürer, sa vie et ses œuvres,* et du même *Dürer's Briefe, Tagebücher und Reime.*

qui fut conservée dans la famille patricienne des Ebner, de Nuremberg. Au commencement de ce siècle, toute la bibliothèque ebnérienne fut mise en vente publique, malgré la volonté testamentaire du fondateur, et le manuscrit de Hauer passa dans la collection du colonel Derschau, bien connu par sa publication des anciennes gravures allemandes sur bois. La collection Derschau fut à son tour vendue en 1825 ; depuis lors, la copie de Hauer avait complètement disparu. Murr, le premier, publia en 1779, dans le tome VIII de son *Journal,* un abrégé du manuscrit de la bibliothèque Ebner. En 1827, Joseph Heller, dans son second volume sur Dürer, promet une nouvelle édition du *Journal de voyage* qui devait prendre place dans son troisième volume. On sait que le premier et le troisième volume de Heller ne virent point le jour. Mais, en 1828, Campe, dans ses *Reliques d'Albert Dürer,* donne une relation complète du voyage dans les Pays-Bas. Sans indiquer le manuscrit qui lui a servi, il dit dans sa préface : « M. Heller, avec une rare libéralité, m'a aimablement communiqué la partie que je lui ai demandée de ses matériaux non encore imprimés. » On doit donc croire que le manuscrit édité par Campe était en la possession de Heller. Au printemps de 1879, M. Gottfried Kinkel, le poète populaire, professeur à l'Université de Zurich, visita la bibliothèque royale de Bamberg, héritière de tous les documents de Heller sur la vie et les œuvres d'Albert Dürer, pour examiner les portraits attribués au maître nurembergeois, objets, depuis longtemps déjà, d'une si vive controverse. Le bibliothécaire, le docteur Leitschuh, mit à sa disposition un volume dans lequel M. Kinkel reconnut aussitôt le manuscrit de Hauer, disparu depuis 1825. Une note explicative atteste que cette copie fut faite, en 1620, par Hauer sur l'original qui, possédé d'abord par Wilibald Pirkheimer, passa ensuite avec sa succession dans la famille Imhof. On lit en outre ce renseignement, d'une écriture plus récente : « Cette copie échut, dans la suite, au musée Ebner de Nuremberg, duquel le présent possesseur l'avait acquise. » L'écriture plus moderne est assurément celle de Derschau. Cette copie ayant été léguée par Heller, avec tous les matériaux qu'il possédait sur Dürer, au musée de Bamberg, il suit de là que le manuscrit, visé en 1828 par Campe, dans la préface de ses *Reliquien,* se confond avec la copie de Hauer, qui figure à la vente Derschau, en 1825, et qui est évidemment celle dont Heller annonçait la publication dès 1827. En un mot, toutes les éditions, complètes ou non du *Journal de voyage aux Pays-Bas,* depuis les extraits de Murr jusqu'à la publication de M. Thausing, ont eu pour unique base, directement ou indirectement, le texte de Hauer. La découverte de M. Kinkel ou plutôt celle de M. Leitschuh, outre l'intérêt qui s'attache à l'unique copie faite d'après le manuscrit de Dürer, donne une solution définitive d'une question longtemps débattue. On a attribué à Dürer toute une série de têtes de profil, au fusain, conservées aujourd'hui dans les

musées de Berlin, de Bamberg, de Weimar. Ces têtes furent au XVII[e] siècle découpées et collées sur des feuillets de papier blanc ; au bas, une main inconnue écrivit les noms de personnes que Dürer avait rencontrées dans son voyage aux Pays-Bas. Aussi, malgré la médiocrité manifeste de ces dessins, avait-on voulu les faire passer pour des œuvres originales du maître nurembergeois, sans autres raisons que le caractère ancien de l'orthographe des noms propres. En comparant cette orthographe avec celle des mêmes noms dans le manuscrit de Hauer, M. Kinkel a été amené aux conclusions suivantes : Hauer est l'écrivain des noms en question, les mêmes erreurs de transcription qu'on relève dans son manuscrit reparaissant au bas des portraits. Après avoir découpé les médiocres dessins dont nous parlons, Hauer, pour leur donner plus de valeur, avait imaginé d'accoler à chaque tête le nom d'un des amis flamands de Dürer. Ces déductions sont d'autant plus plausibles que M. Kinkel établit, par de sérieux arguments, que les portraits apocryphes ont dû être la propriété de la famille Ebner (voy. *Zeitschrift für bildende Kunst*, 18 septembre 1879).

VIII

SUR LES RAPPORTS DE L'ALLEMAGNE AVEC LA PÉNINSULE IBÉRIQUE

Les relations du Portugal avec les grandes cités commerçantes de la Flandre et de l'Allemagne étaient au XVI[e] siècle très étroites. Depuis que les découvertes des navigateurs portugais et espagnols avaient ouvert au commerce international une voie nouvelle et presque sans limites, l'importance de Venise diminuait rapidement, et Lisbonne héritait une partie au moins de la prépondérance maritime du grand port de l'Adriatique. Le tribut qu'Augsbourg, Nuremberg et Ulm, les trois grandes cités de la ligue souabe, et d'autre part Anvers, la métropole flamande, payaient autrefois à Venise, elles le payaient maintenant à Lisbonne. Tandis que le *Fondaco dei Tedeschi* fermait ses portes, une succursale de la maison Imhof, la fameuse banque de Nuremberg, s'établissait dans la capitale du Portugal ; son chef Ulrich Imhof, latinisant son nom, s'appelait *Im-Curia;* on l'enterra dans l'église Notre-Dame-de-Conception à Lisbonne, à côté d'un de ses compatriotes. Un Michel Imhof était éga-

lement fixé à Lisbonne en 1519 ; les relations de la riche famille avec le Portugal se prolongèrent jusqu'au XVIII[e] siècle [1].

Longtemps auparavant, de nombreux émigrants allemands étaient venus offrir leurs services à la couronne de Portugal, comme en fait foi le témoignage curieux d'un docteur de Nuremberg, Hieronymus Müntzer ou Monetarius, qui visita ces pays en 1495-96 et fut accueilli avec distinction par le roi Jean II. Müntzer parle d'un grand nombre d'Allemands de toutes professions, rencontrés par lui en Portugal : ecclésiastiques, marchands, artistes, imprimeurs, bombardiers. Cette dernière catégorie d'émigrants allemands semble avoir été, avec celle des imprimeurs, la plus nombreuse. Damiano de Goes cite souvent des artilleurs allemands engagés sur les vaisseaux portugais à destination des Indes. Quant aux imprimeurs allemands, Müntzer, arrivant à Grenade en 1494, en trouva dans cette ville toute une colonie. Jean II avait fait venir deux imprimeurs, l'un de Nordlingue, l'autre de Strasbourg, qu'il voulait envoyer à l'île Saint-Thomas. C'est un de ces Allemands qui adressa en 1515 à Dürer le dessin du fameux rhinocéros (B. 136) dont nous avons parlé (page 202). On sait que, déjà en 1428, Jean van Eyck avait été appelé en Portugal pour faire le portrait de l'infante Isabel, future duchesse de Bourgogne. De son côté, le gouvernement portugais accréditait des agents dans le nord de l'Europe et la factorerie portugaise d'Anvers nous donne un spécimen de ces agences.

On a cru reconnaître une certaine influence de Dürer sur l'art de la péninsule Ibérique et spécialement sur l'art portugais. Ainsi, Cean Bermudes voit dans Fernando Gallegos un disciple du maître nurembergeois, et le comte de Raczinski soutient que les tableaux de Grâo-Vasco, au lieu d'accuser l'influence italienne, comme on l'a supposé, procèdent *décidément* d'Albert Dürer. Mais des affirmations de ce genre ne suffisent pas pour établir sérieusement une réelle parenté entre l'art de Dürer et celui de la péninsule. Ce qui est plus avéré, c'est que les ouvrages théoriques de Dürer furent de très bonne heure appréciés et traduits au delà des Pyrénées et qu'ils servirent longtemps de règle, de canon aux artistes portugais. François de Hollande parle de Dürer dans ses *Dialogues* (1549), Luiz da Costa (né en 1599) traduit en portugais les *Quatre livres des proportions du corps humain,* Felipe Nunes (1614) cite fréquemment les travaux scientifiques de Dürer, surtout le *Traité des proportions,* d'après l'édition latine. Ces citations, accompagnées d'éloges, se poursuivent jusqu'au milieu du XVIII[e] siècle ; à partir de cette époque, l'influence française prédomine et Dürer semble oublié.

1. De 1701 à 1717, Jacob-Wilhelm Imhof publie une série de travaux importants, luxueusement édités, sur la généalogie des rois d'Espagne et de Portugal et sur la Grandesse des deux royaumes.

Dürer ne fut pas moins connu et apprécié en Espagne. Dès le milieu du XVIe siècle, Juan de Yciar met à profit son *Traité des proportions du corps humain* et son *Traité des mesures;* Carducho, dans ses *Dialogues,* vante notre maître, « parce que non seulement il travailla avec une si grande excellence, comme le montrent ses œuvres, mais encore écrivit beaucoup de traités sur ces matières avec une érudition et une science supérieures ». Enfin Pacheco, dans son *Arte de la Pintura,* cite la *Passion du Christ* et la *Vie de la Vierge* comme des modèles, admire surtout les portraits du maître et, dans une classification des peintres les plus célèbres, place Dürer au troisième rang après Michel-Ange et Raphaël et avant le Titien. Jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, les écrivains espagnols s'occupent de Dürer avec une attention marquée. Ses œuvres d'art sont, aux mêmes époques, très recherchées en Espagne. Le sombre Philippe II collectionnait les dessins de Dürer et ses gravures sur bois, surtout celles de l'*Apocalypse*. Carducho parle d'une vente de la *Passion de Jésus-Christ* faite aux enchères publiques dans la première moitié du XVIIe siècle. Dürer figure encore dans d'autres ventes publiques, notamment dans celle de la collection du fameux Antonio Perez.

Cette autorité exercée par Dürer sur l'extrême occident de l'Europe, sans qu'il convienne d'en exagérer la portée, montre bien jusqu'à quel point la gloire du maître nurembergeois était devenue universelle[1].

IX

CONFIRMATION PAR L'EMPEREUR CHARLES-QUINT DE LA PENSION ACCORDÉE A DURER PAR MAXIMILIEN Ier

L'Empereur Charles V au bourgmestre et au Conseil de Nuremberg.

Cologne, 4 novembre 1520.

Document confirmatif pour Dürer.

Aux honorables et chers fidèles de nous et de notre Empire, au bourgmestre et au Conseil de la ville de Nuremberg, ordre de donner à Albrecht Dürer, sa vie durant, sur les impôts de la ville, cent florins.

1. Voy. Joaquim de Vasconcellos, *Goësiana, o retrato de Albrecht Dürer,* Porto, 1879; et du même, *Archeologia artistica,* t. Ier, fascicule IV, Porto, 1876.

Charles, par la grâce de Dieu, Empereur romain, toujours Auguste, etc.

« Honorés et chers fidèles,

« Comme, de son vivant, le sérénissime prince, l'empereur Maximilien, notre cher seigneur et grand-père, de glorieuse mémoire, a décidé et décrété de payer au cher fidèle de nous et de l'Empire, Albrecht Dürer, sa vie durante tous les ans, cent florins du Rhin sur les impôts ordinaires dus à nous et à l'Empire, que vous avez à verser annuellement dans nos chambres impériales ; et comme nous, en qualité d'Empereur, avons gracieusement confirmé et renouvelé cette pension en vertu d'une ordonnance, nous ordonnons formellement et désirons que vous payiez et acquittiez audit Albrecht Dürer la pension de cent florins du Rhin mentionnée, autant de fois qu'elle est restée impayée depuis le décret de l'empereur Maximilien, et que vous la continuiez annuellement, sa vie durant, sur les impôts de la ville susnommée, avec quittance en bonne forme, et qu'aucun obstacle ou embarras n'empêche que cela soit. Vous ferez ainsi notre volonté très arrêtée.

« Fait dans notre ville impériale de Cologne, le quatrième jour du mois de novembre.

« CHARLES.

« ALBRECHT,
Cardinal archevêque de Mayence, archichancelier.

« Enregistré : PUCHLER. »

X

SUR LES « CROIX QUI TOMBÈRENT DU CIEL[1] »

La chose la plus miraculeuse que j'aie jamais vue de mes jours est arrivée en l'an 1503 alors que des croix sont tombées sur beaucoup de gens, surtout sur les enfants plus que sur les autres gens. Parmi celles-là j'en ai vu une de

1. L'original se trouve au cabinet des Estampes de Berlin.

la façon que je l'ai faite plus bas, et celle-ci était tombée dans la chemise en toile de la servante d'Eyrer, qui était assise dans l'arrière-maison de Pirkheimer. Et elle en fut si affligée qu'elle pleurait et gémissait beaucoup ; car elle craignait d'en mourir.

J'ai aussi vu une comète au ciel.

FIN

TABLE DES GRAVURES

TABLE DES NOMS PROPRES

F

G

N

O

P

R

S

T

U

V

W

Y

Z

TABLE DES DESSINS

CLASSÉS PAR SUJETS

ANCIEN TESTAMENT

NOUVEAU TESTAMENT

VIERGES ET SAINTES FAMILLES

SAINTS ET SAINTES

ÉTUDES

POUR LES COMPOSITIONS RELIGIEUSES

PORTRAITS

SUJETS PROFANES

ÉTUDES DE PAYSAGES

ANIMAUX, FLEURS, NATURES MORTES

ÉTUDES DE COSTUMES

DESSINS D'ART INDUSTRIEL, DESSINS D'ORNEMENT ET D'ARCHITECTURE

DESSINS

POUR LES OUVRAGES THÉORIQUES

TABLE DES DESSINS

CLASSÉS PAR MUSÉES ET COLLECTIONS

ALLEMAGNE

BAMBERG

Bibliothèque royale.

BERLIN

Cabinet des Estampes.

Collection de M. de Beckerath.

BRÊME

Musée.

BRUNSWICK

Collection de M. Blasius.

Collection de M. Vieweg.

COBOURG

Château.

Bibliothèque impériale.

Cabinet de M. Thausing.

Collection Ambras.

Collection du docteur Jurie.

Collection de M. Klinkosch.

FRANCE

BESANÇON

Bibliothèque de la ville.

CHANTILLY

Collection de M. le duc d'Aumale.

LILLE

Musée Wicar.

PARIS

Bibliothèque de l'École des beaux-arts.

Cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale.

Musée du Louvre.

MILAN

Bibliothèque Ambrosienne.

Collection de M. Bertini.

TURIN

Bibliothèque royale.

VENISE

Académie.

SUISSE

BALE

Musée.

ERRATA

Page 84, dans la légende de la gravure hors texte, *au lieu de :* Paumgartner; *lisez :* Paumgærtner.

Page 164, dans la légende de la gravure hors texte, *au lieu de :* de la collection Hulot; *lisez :* du Cabinet des Estampes de Berlin.

Page 283, dans la légende de la gravure hors texte, *au lieu de :* Halford; *lisez :* Holford.

TABLE DES MATIÈRES

VI

VII

VIII

IX

X

XI

XII

XIII

A. Quantin imprimeur,
r. S. Benoit, 7. à Paris